ATTENTION

This container is for the **protection and preservation** of the library materials stored in it.

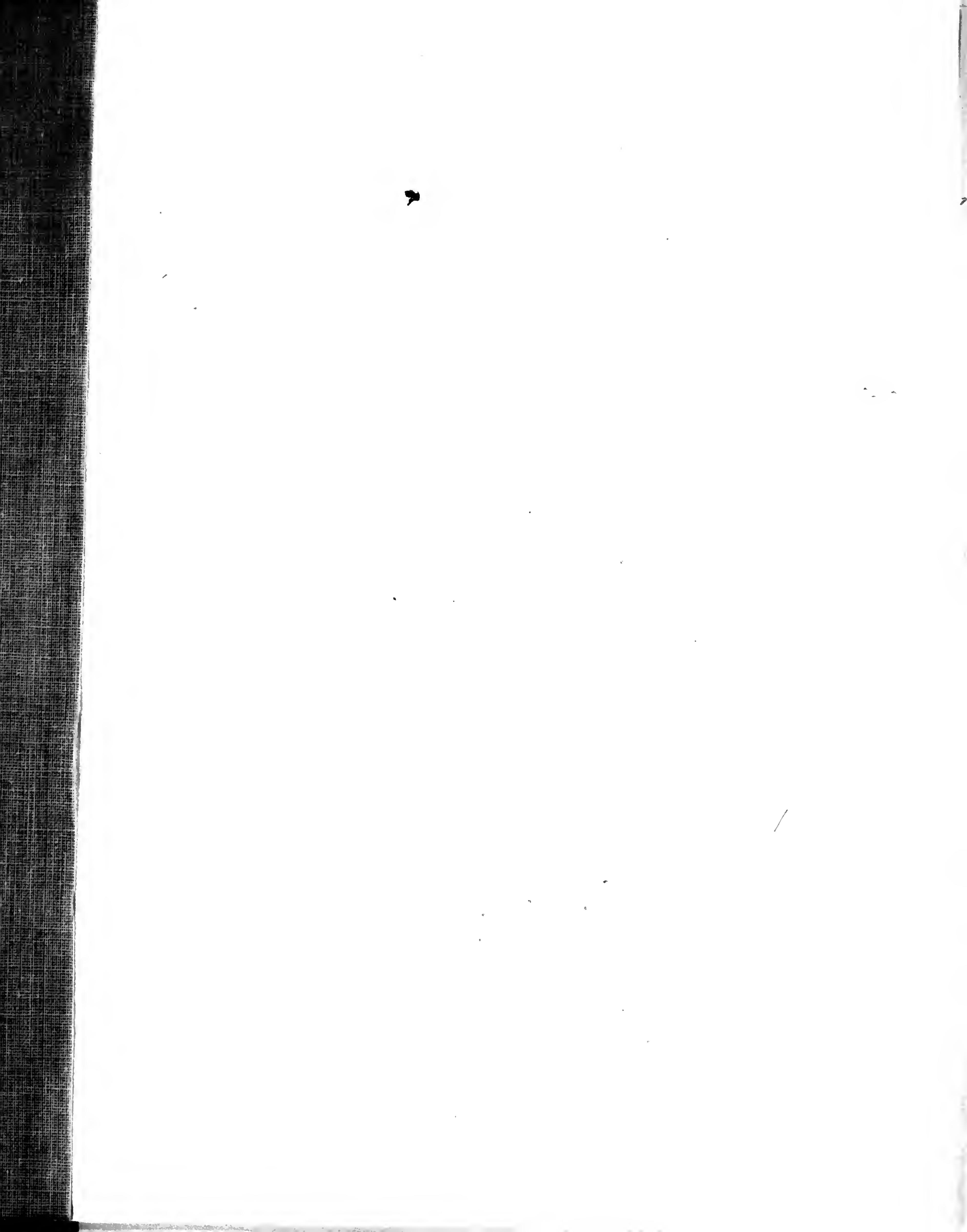
*Please handle its contents with care.

*Please return contents to the container in the best possible order.

*Please return this item directly to the attendant at the service point from which it was borrowed.

***Please do not return via a bookdrop.**

Conservation Unit
UIUC Library



Euripides' Verhältnis zu Komik und Komödie.

I. Teil, Kap. 1 und 2.

Von

Prof. Dr. **Johannes Schmidt.**

Wissenschaftliche Beigabe zum Jahresbericht der Fürsten- und Landesschule zu Grimma 1905.

GRIMMA,
DRUCK VON FRDR. BODE.
1905.

1905. Nr. 647.

Herrn Oberschulrat Dr.
in dankbarster Ehrerbietung
überreicht vom
Vf.

Euripides'
Verhältnis zu Komik und Komödie.

I. Teil, Kap. 1 und 2.

Von

Prof. Dr. **Johannes Schmidt.**

Wissenschaftliche Beigabe zum Jahresbericht der Fürsten- und Landesschule
zu Grimma 1905.

GRIMMA,
DRUCK VON FRDR. BODE.
1905.

1905. Nr. 647.

Euripides' Verhältnis zu Komik und Komödie.

Eine Ironie des Schicksals ist es zu nennen, dass der Dichter, den Aristoteles den tragischsten nennt[1]), doch wie kein anderer auch der Komik reichlichen Tribut entrichtet hat. Wie man weiss, enthält jenes wichtige Urteil nicht etwa das rückhaltlose Lob, als sei Euripides den Anforderungen echter tragischer Kunst nach Form wie Inhalt seiner Stücke am meisten gerecht geworden; vielmehr beschränkt es sich auf die wesentlich bescheidenere Anerkennung, Euripides' Dramen eigene das lebhafteste Pathos und die Erzeugung der tiefsten Rührung und Erschütterung, wie es ähnlich Quintilian ausspricht mit den Worten: „(Euripides) in affectibus cum omnibus mirus, tum in iis, qui in miseratione constant, facile praecipuus est."[2]) Sicherlich treffen beide grosse Kritiker mit ihren verwandten Behauptungen das Richtige. Beruht doch Euripides' Wirkung, die bis auf unsere Tage reicht, vornehmlich darauf, das er, subjektiver als seine beiden genialeren Vorgänger, doch mehr als diese erwärmt durch den Brustton der Ueberzeugung, in dem die Mehrzahl der von ihm geschaffenen Personen redet, und dass er den Hörer packt durch die hochgespannte, bisweilen sogar auf die Spitze getriebene Leidenschaft, die den Höhepunkt, ja oft auch den ganzen Verlauf der Handlung seiner Stücke kennzeichnet.

Aber zu dieser allbekannten Tatsache steht in schroffem Gegensatz die auffallende Beobachtung, dass Euripides' Leben und Dichtung doch mit der Komik im weitesten Sinne mannigfach und seltsam verquickt ist. So weit wir übersehen, hat kein grosser Dichter des griechischen Altertums seine Tätigkeit der Tragödie und Komödie zugleich zugewandt[3]); kaum dass späteren Dichtern zweiten und dritten Ranges, nämlich einem wahnwitzigen Dilettanten, wie Dionysios dem Aelteren von Syrakus, oder dem alexandrinischen Dichter Kallimachos, ferner dem in allen literarischen Fächern bewanderten Nikolaos von Damaskos, sowie endlich, dem älteren Philostratos, Dramen beider Gattungen von Suidas zugeschrieben werden. Schon bei den alten Römern teilt oder zersplittert sich das Wirken gerade der bekannteren Dichter, indem diese, wie Livius Andronicus, Naevius und Ennius, dem Bühnenbedürfnis entsprechend, mit mehr oder weniger Erfolg sich auf beiden Gebieten versuchten. Der vielgestaltigen modernen Welt ist es ganz geläufig, ihre Dramatiker in beiden Sätteln gerecht zu finden: Shakespeare und Lope de Vega, Voltaire und Alfieri sind hierfür Belege, wenn auch von verschiedenem Gewicht. Unsere vaterländische Literatur endlich, der schon in Hans Sachs und Andreas Gryphius tragische und komische Talente zugleich erwachsen waren, darf sich rühmen, in Lessing den Schöpfer der ersten wirklichen deutschen Tragödie, aber auch den Dichter des besten deutschen Lustspiels zu besitzen; und noch im neunzehnten Jahrhundert haben H. von Kleist, Gutzkow, Freytag und Hauptmann die gleiche Vielseitigkeit an den Tag gelegt.

Euripides hat keine Komödien geschrieben. Aber es ist bekannt, dass gerade, während die griechische Tragödiendichtung in ihrer schönsten Blüte stand, der für die ernsten Dramen auch noch so empfängliche und begeisterte Hörer nach der ausgestandenen tragischen Mühsal den erfrischenden Reiz des Humors, der Komik nicht entbehren mochte. So war denn im fünften Jahrhundert v. Chr. der Dichter verpflichtet, seinen drei Tragödien jedesmal ein Satyrspiel beizugeben, zugleich als eine Erinnerung daran, dass sich das kunstmässige Drama aus jener lockergefügten Dionysischen Zauberposse überhaupt erst entwickelt hatte. Auch Euripides hat also mit solchen Satyrdramen einen Beitrag zur komi-

---

[1]) Poetik c. XIII; vgl. Nestle, Euripides der Dichter der griech. Aufklärung, Stuttgart 1901, S. 370.

[2]) X 1, 68; vgl. Freytag, Technik des Dramas S. 239.

[3]) Vgl. Böckh, de trag. Gr. primord. p. 126; Meineke, Hist. critic. Comic. p. 236; Welcker, Trag. III S. 896; Bernhardy, Gr. Lit. II[3] 2 S. 28.

schen Poesie geliefert. Doch nicht genug. Selbst die grössten Tragiker alter und neuer Zeit haben es nicht verschmäht, besonders erschütternden Szenen ihrer Stücke heitere, volkstümlich derbe Auftritte folgen zu lassen und erstere so mit dem Salze des Humors zu würzen. Dieses Kunstmittel hat Euripides nur zu reichlich angewendet. Gern lässt er, wie seine speziellen Zunftgenossen vor und nach ihm oder sogar häufiger als sie, den Witz spielen und der Abwechselung zuliebe auf Tiefernstes unmittelbar Heiteres folgen. Aber noch bezeichnender für Euripides ist ein anderer Zug. Wer unsern Dichter kennt, weiss und hat es gewiss oft mit Bedauern empfunden, dass er an den ergreifendsten Stellen seiner Trauerspiele des „Guten" manchmal zuviel tut und somit oft unwillkürlich in das Komische verfällt, ja dass bei ihm vom Erhabenen zum Lächerlichen nicht selten nur ein Schritt ist. Für die Persiflage solcher Missgriffe war der parodistischen Komödie eines Aristophanes ein weites, schier unermessliches Feld eröffnet; sie strotzt hie und da förmlich von euripideischen Reminiszenzen, ja sie stellt den Dichter und seine Werke mehrmals geradezu in den Mittelpunkt. Und — was das Schlimmste war — der Klatsch in der Stadt wie auf der Bühne bemächtigte sich bald auch der Person und der häuslichen Verhältnisse des tragischsten Dichters, der so selbst herabgewürdigt wurde zu einer komischen Figur.

Der Nachweis vorstehender Andeutungen soll die folgenden Euripidesstudien beschäftigen. Eine Gliederung des Stoffes ergibt sich von selbst. Wir betrachten zunächst die Stücke von entschieden komischer Tendenz sowie die Stellen und Abschnitte seiner Tragödien, die ausgesprochen humoristische Färbung tragen[1]); sodann die Beispiele unfreiwilligen Humors (I). Diesem ersten Hauptteil, der uns Euripides' aktive Teilnahme an der Komik vor Augen führt, soll ein zweiter gegenüberstehen: er erweist sozusagen die passive Komik, die der grosse Bühnenphilosoph von Komödiendichtern und Anekdotenjägern im Altertum erfahren hat (II).

I.

1. Euripides' Satyrspiele.

Die zahlreichen Bildwerke, die uns noch heute Euripides' äussere Erscheinung veranschaulichen, zeigen uns nicht nur einen nachdenklichen, grübelnden, sondern zugleich auch schwermütigen, ja verbitterten Gesichtsausdruck. Die hierin sich äussernde Sinnesart wird durch unverdächtige literarische Zeugnisse bestätigt. In dem ersten *βίος Εὐριπίδου* heisst es von ihm: *σκυθρωπὸς καὶ σύννους καὶ αὐστηρὸς ἐφαίνετο καὶ μισόγελως*. Von dem alexandrinischen Dichter Alexander Aetolus wird der „Zögling des alten Anaxagoras" in Versen, die Gellius anführt (XV 20,8), ausserdem *στρυφνὸς προσειπεῖν* genannt[2]), von Suidas endlich als *σκυθρωπὸς τὸ ἦθος καὶ ἀμειδὴς καὶ φεύγων τὰς συνουσίας* bezeichnet. Philochoros erzählt[3]), Euripides habe einsiedlerisch in einer Höhle seiner heimatlichen Insel Salamis gehaust und hier seiner Schriftstellerei obgelegen; und selbst wenn man einer solchen Notiz, die übrigens noch an zwei Stellen vorgenannter Vita wiederkehrt, keinen geschichtlichen Wert beimisst, sein zurückgezogenes, mit Vorliebe der Poesie und den wissenschaftlichen Studien gewidmetes Leben steht ausser Zweifel[4]). Seine Bibliothek, auf die schon Aristophanes anspielt[5]), gehörte zu den ansehnlichsten der damaligen Zeit[6]); er selbst macht aus seiner Buchgelehrsamkeit kein Hehl[7]) und antwortet auf den Spott der Zeitgenossen, gewiss nicht ohne Ironie, mit der

[1]) Nur soweit können die vorliegenden Betrachtungen vorläufig sich erstrecken. Fortsetzung folgt. — [2]) Fälschlich werden im ersten *βίος* diese Worte dem Aristophanes zugeschrieben; vgl. Nestle S. 375_1. — [3]) Bei Gellius a. a. O. XV 20,5.

[4]) Nestle S. 23 f.; vgl. auch Or. 917 f., wo neben zwei anderen Volksvertretern, dem Liebediener Theramenes und dem Marktschreier Kleophon, in dem schlichten, weltfremden Bauern der Einsiedler von Salamis sein eigenes Bild gezeichnet hat. So O. Ribbeck in seiner Vorlesung über die griechische Tragödie; sein weit früher gehaltener trefflicher Vortrag über Euripides schweigt hiervon; vgl. Reden und Vorträge S. 185.

[5]) Frösche 943; 1409. — [6]) Athenaeus I p. 3a. — [7]) Vgl. ausser den Stellen bei Nestle S. 373_{14} auch Erechth. fr. 369^2 u. fr. inc. 910^2.

Mahnung, „die Kinder nicht übermässig unterrichten zu lassen,“ weil die gelehrte Bildung ihnen — wie ihm selbst — den Vorwurf der „Trägheit“ und „Nichtsnutzigkeit“ zuziehen oder sie bei den Mitbürgern unbeliebt machen könne[1]). Am vernehmlichsten aber ist der Nachklang, den Euripides' philosophische Bildung hinterlassen hat. Sind doch seine Dramen nichts Geringeres als ein Ersatz für die verlorenen Schriften eines Heraklit, eines Anaxagoras, des Physikers Archelaos, der Sophisten und rechtfertigen es vollauf, dass unser Dichter der Bühnenphilosoph genannt worden ist[2]).

Von einem so ernsten, weltentfremdeten Manne der Wissenschaft erwartet man nichts weniger als Proben vollsaftigen, urwüchsigen Humors. Nicht als ob heitere Lebenslust und ernste Weltanschauung einander ausschlössen; ruhen doch im Gegenteil beide Stimmungen auf dem gleichen Grunde eines innerlich gefestigten Charakters; ja Sokrates geht soweit, dass er am Ende des Platonischen Gastmahls behauptet, „es sei das Kennzeichen eines und desselben Mannes, Komödien und Tragödien machen zu können, und der künstlerische Tragödiendichter sei auch zugleich Komödiendichter.“ Immerhin stellt Sokrates mit dieser Aeusserung doch nur ein Ideal auf, bis zu dessen Erreichung der Weg gar weit ist. Und wenn schon gegen Euripides' tragische Kunst ernste und gewichtige Einwände geltend gemacht werden, so erhebt sich um so lauter die Frage: Wie ist unser Dichter seiner gewiss nicht leichteren Aufgabe gerecht geworden, Satyrspiele auf die Bühne zu bringen?

Es fügt sich günstig, dass wir als einziges Beispiel dieser so wenig bekannten Gattung der Poesie gerade ein euripideisches Stück noch besitzen, den **Kyklops**. Sein Stoff bekundet eine sehr glückliche Wahl. Die *Κυκλώπεια* darf schlechthin als der bekannteste und volkstümlichste unter den homerischen Gesängen bezeichnet werden; sie verdankt aber diesen Vorzug eben dem Reize der Komik. Riesen und Unholde, überhaupt Vertreter ungefüger Körperstärke, gewinnen, bei allem schreckhaften Aussehen, sofort ein possierliches Gepräge, wenn sie einem physisch schwächeren, aber geistig überlegenen Gegner zum Opfer fallen; doch auch diese selbst umgibt, wenngleich sie später, bei anderer Gelegenheit, einem tragischen Geschick erliegen, im Kampfe mit derartigen Naturmächten meist ein heiterer Glorienschein: Simson, David, Herakles, Theseus, Siegfried, Roland sind gewiss sämtlich Heldengestalten von erschütternder Wirkung; und doch gehören sie alle wegen ihrer siegreichen Bekämpfung scheinbar übermächtiger, an Zahl oder Körperkraft stärkerer Feinde zugleich auch ins Bereich der Komik.

Polyphems Ueberlistung durch Odysseus weist bereits bei Homer Züge echten Humors auf. Die Käsewirtschaft und der primitive Schafstall in der Kyklopenhöhle, Einrichtungen, die hier eine friedliche Hirtenbevölkerung vermuten lassen; statt dessen die Heimkehr des ungeschlachten, einäugigen Ungetüms; im Gegensatz hierzu seine fürsorgliche Bestellung des Milchkellers; dann wieder seine grausige Mahlzeit und, nachdem er sich an Menschenfleisch gesättigt hat, sein furchtloser Schlummer inmitten der überlebenden Gäste; die Blendung des berauschten Ungeheuers, sein erfolgloses Umhertappen auf der Suche nach seinen Feinden; seine rührselige Anrede an den Widder bei deren Flucht; die Verhöhnung durch die Entronnenen und die vergeblichen Steinwürfe — alle diese Umstände und Begebenheiten der homerischen Erzählung charakterisieren sich zugleich als geeignete Vorwürfe für die komische Dichtung. In der Tat sind sie auch von ihr reichlich verwertet worden; ja wahrscheinlich hat, bevor noch eine Tragödie aus dem homerischen Sagenkreise hervorging, der grosse Komiker Epicharm mit seinem *Κύκλωψ* oder *'Οδυσσεὺς ναυαγός* der homerischen Dichtung überhaupt erst die Bühne erobert. Später erschienen Kratinos' *'Οδυσσῆς*, nach Platonios gleichfalls ein *διασυρμὸς 'Οδυσσείας*[3]). Auch wird die Kyklopie in Aristophanes' Wespen zu einem lustigen Intermezzo glücklich benutzt[4]).

Doch inzwischen hatte längst schon Pratinas' Sohn Aristias sein Satyrspiel *Κύκλωψ* zur Aufführung gebracht und damit ein Stück geschaffen, das dem gleichnamigen des Euripides zum Vorbild dienen sollte[5]). Das einzige sicher beglaubigte Fragment von Aristias' Drama, der von Suidas zitierte Vers (fr. 4 Nck.²): *'Απώλεσας τὸν οἶνον ἐπιχέας ὕδωρ,* setzt, als Rest eines Gesprächs des

[1]) Med. 294 f. — [2]) Vgl. Nestle S. 372_{10}, sowie ausserdem Euseb. praep. evang. X 14. — [3]) Schol. Aristoph. ed. Duebner. p. XIII 40. — [4]) v. 180 f. — [5]) Welcker, Nachtrag zur Aeschyl. Trilogie nebst einem Anhang über das Satyrspiel S. 286. Vgl. auch namentlich die Einleitung zu Weckleins Ausg. von Eur.' Kyklops (1903) S. 9 f.

Kyklopen mit Odysseus[1]), eine komische Steigerung der homerischen Szene voraus: Polyphems Weinzunge schmeckt heraus, dass sein Mundschenk dem Rebensaft, wohl um dessen Menge für den trinkfesten Zecher scheinbar zu vermehren, Wasser beigemischt, aber dadurch den Wohlgeschmack des Trankes beeinträchtigt, ja vereitelt hat. Gerade hierin ist freilich Euripides seinen Vorgängern Aristias und Kratinos nicht gefolgt; vielmehr verdient es als eine Neuerung und Bereicherung der Fabel besonders gewürdigt zu werden, dass bei ihm der Riese mit dem Saft der Trauben völlig unbekannt ist[2]) und daher von dessen berauschender Wirkung ahnungslos überrumpelt wird[3]). Um so vertrauter sind mit dem Weine die jetzt im harten Dienste des Kyklopen zu immerwährendem Milchtrinken verurteilten Satyrn, in deren Namen sich der Seilen über solch' hartes Los wiederholt bitter beklagt[4]). Kaum haben sie von Odysseus gehört, dass er „Dionysos' Trank" mit sich führt, so gilt ihnen dieser weit wertvoller als Gold[5]), und der Kaufhandel, bei dem sich Odysseus Proviant für sein Schiff ersteht, gestaltet sich alsbald zu einer weinseligen Trinkerei[6]), die zugleich in der Bocksnatur der Satyrn ein scheussliches Liebesfeuer entzündet[7]). Da, im besten Kaufen und — Saufen, erscheint der Kyklop.

Die burleske Wirkung dieses ganzen Vorspiels, das im wesentlichen der Erfindung des Euripides zu verdanken ist, steht ausser Zweifel; es wäre unbillig, den ästhetischen Wert der Szene, etwa den grossen Komikern zuliebe, unterschätzen zu wollen, zumal wir doch deren entsprechende Kompositionen kaum in den Umrissen kennen. Die Satyrn waren für die ganze Dichtungsgattung ja gegeben; aber wie Euripides ihr Auftreten motiviert, wie er ihr naturwüchsige Eigenart mit nüchterner Hirtenkost in Bande schlägt, aber auch wieder bei derbem Sinnengenuss zu ausgelassenem Uebermut entfesselt, diese lebensvollen Bilder verraten eines komischen Bühnenkünstlers Meisterhand.

Mit dem Erscheinen Polyphems lenkt Euripides ein in den Gang der homerischen Erzählung, nur dass diese durch die Anwesenheit der „Waldsöhnlein" fort und fort erweitert ist. Der homerischen Naivität entspricht es vollkommen, dass sich beim Nahen des Unholds Odysseus und die Seinen in den Winkeln der Höhle verkriechen[8]). „Der Grieche fühlte und fürchtete sich; er äusserte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten." Diese Beobachtung Lessings[9]) besteht allerdings für Homer zu Recht, wenn auch Ausnahmen schon von Herder betont worden sind[10]). Anders liegt es bei Euripides, dessen Zeitalter schon ein Gutteil natürlicher Empfindung eingebüsst hat. In echter Theaterpose bleibt Odysseus, seines vor Troja erworbenen Kriegsruhms vollbewusst[11]), dem Kyklopen gegenüber stehen — gewiss gleichfalls ein komischer Effekt, weislich darauf berechnet, neben der ungeschlachten Grösse des Ungeheuers den äusserlich ohnehin nicht sehr ansehnlichen Laertessohn[12]) nur noch dürftiger erscheinen zu lassen! Die Possenreissereien, die sich der verschmitzte Seilen und seine durchtriebenen Söhne im Verkehr mit ihrem Gebieter zunächst erlauben[13]), können freilich nur bescheidenen Ansprüchen an Humor genügen; immerhin ist die Art, wie jener eingeht auf Polyphems Vermutung, er habe wohl seinen angeschwollenen — in Wahrheit vom Weingenuss geröteten — Kopf von den Schlägen der Eindringlinge[14]), eine sehr geschickte Entschuldigung; gewährt sie ihm doch eine willkommene Handhabe, sich von jeglichem Vorwurf reinzuwaschen und alle Schuld auf die ungebetenen Gäste zu schieben[15]). Die Ueberlistung des Kyklopen mit dem ungewohnten Trank ist leider sehr weit ausgesponnen[16]), wofür den Hörer weder die drastische Darstellung des Trunkenen, der sich in misstönenden Gesängen vernehmen lässt[17]), noch vollends die Schändung des Seilen[18]) entschädigen kann. Besser, ja wahrhaft drollig nimmt sich die wortbrüchige Feigheit der Satyrn aus, die schliesslich bei der Blendung den versprochenen Beistand unter allerlei windigen Vorwänden versagen[19]). Die beabsichtigte Herbeiholung der Brüder zum Gelage[20]) reden Odysseus und Seilen dem Kyklopen glücklich noch aus[21]). Damit wird freilich auch die Wirkung des unvergleichlichen, wenn auch an sich auf plumpe Täuschung berechneten Scherzes

---

[1]) Zenobius 2, 16: *ἐν Κύκλωπι δράματι Πολύφημος οὕτως πρὸς Ὀδυσσέα λέγει, ὅθεν εἰς παροιμίαν περιέστη.* [2]) v. 123 f.; 521 f. — [3]) Holland, de Polyphemo et Galatea, Leipz. Stud. 7, 171. — [4]) v. 25 f.; 122 f.; 136; 172 f.; 435 f.; 620 f.; vgl. 63 f. — [5]) v. 139 f.; 161 f. — [6]) v. 150 f. — [7]) v. 169 f; 179 f. — [8]) Od. ι 236; vgl. M. Schneidewin, Die homerische Naivität S. 58 f. — [9]) Laokoon, Abschnitt I. — [10]) Vgl. Blümner, Kommentar zu Lessings Laokoon, 2. Aufl. S. 489 f. — [11]) v. 198 f.; vgl. 107; 177 f.; 277 f.; 351 f.; 603 f.; 694. — [12]) Il. Γ 193; vgl. Od. ζ 230. — [13]) v. 211 f.; 215; 218; 314 f.; 546; 553 f. — [14]) v. 226 f. — [15]) v. 232 f. vgl. 259 f. — [16]) Vgl. Bernhardy, Griech. Lit. II 2³ S. 476. — [17]) v. 425 f.; 487 f.; 503 f.; vgl. 664. — [18]) v. 582 f.; 597 f. — [19]) v. 635 f. — [20]) v. 507 f. — [21]) v. 530 f.

vereitelt, die bei Homer der falsche Name *Οὖτις* hervorruft[1]). Denn während dieser dort dem Helden das Leben rettet, ist im Verkehr mit der Satyrn[2]) seine Anwendung zwecklos und überflüssig. Wenn ferner hier, bei unverschlossener Höhle, die sinnreiche Art, wie Odysseus, am Bauche des Widders hangend, seine Flucht bewerkstelligt, gegenstandslos wird, so ist dieser Wegfall eines besonders possierlichen Zuges der Odyssee bei einer Dichtung, die es doch gerade auf eine komische Wirkung abgesehen hat, nur zu bedauern. Die — übrigens nur angedeutete — Freude des Seilen und seiner Begleiter über ihre Befreiung bleibt dafür nur ein unvollkommener Ersatz. Und da endlich die Steinwürfe auf dem Theater bloss angekündigt, nicht füglich ausgeführt werden können, so hat man gerade am Ende des Stückes die mattherzige Empfindung, als verliefe die Handlung gleichsam im Sande.

So scheiden wir von dem Drama mit geteilter Anerkennung. Ohne die glückliche Wahl des Stoffes, die geschickte Benutzung einiger von diesem gleichsam an die Hand gegebenen lustigen Elemente, die selbständige Hinzufügung heiterer oder gar skurriler Einzelszenen und belebender Einzelmotive, sowie endlich eine gewisse Munterkeit des Tones leugnen zu wollen: neben der unverwüstlichen Frische und absichtslosen, behaglichen Naivität homerischer Schilderung erscheint uns doch Euripides' Leistung etwas blass und mager, nicht einmal recht vollständig und abgerundet, demgemäss nach seiner komischen Wirkung und Bedeutung als ein Machwerk von nur bedingtem Werte.

Ausser dem Kyklops sind uns noch sechs bis acht euripideische Satyrspiele mehr oder weniger sicher bezeugt, die in alphabetarischer Ordnung folgende Titel gehabt haben: 1) *Αὐτόλυκος;* 2) *Βούσιρις;* 3) *Εὐρυσθεύς;* 4) *Θερισταί;* 5) *Π.......* (nur diesen Anfangsbuchstaben weist das Marmor Piraicum auf); 6) *Σίσυφος* (?)[3]); 7) *Σκ(ε)ίρων;* 8) *Συλεύς.* Die ebenso gründliche wie verständige Behandlung der wenigen Bruchstücke durch v. Reichenbach[4]) überhebt uns bei der Verfolgung unseres speziellen Zwecks leider nicht der Mühe, dem Inhalt dieser verlorenen Dramen nachzuspüren. Freilich, ist schon der rein literarhistorische Ertrag jener sorgfältigen Untersuchung nach Lage der Sache nur ein eng umschriebener, so lässt sich über den komischen Gehalt und Wert der Stücke erst recht schwer ein Urteil fällen. Wenn an Euripides' Kyklops die erheiternd wirkende Fabel, namentlich die Gegenüberstellung eines menschenfressenden Bösewichts und eines geistig ihm gleichwohl völlig gewachsenen Menschenkindes, gerühmt werden durfte, so gilt dies auch von fast allen übrigen Satyrspielen unseres Dichters.

In dem *Σκ(ε)ίρων* betitelten Drama sucht dieser heimtückische Riese und Wegelagerer die am megarischen Felsenufer vorüberziehenden Wanderer, bevor er sie ins Meer stürzt, dadurch zu umgarnen, dass er sie reichlich bewirtet[5]). Wie nun Theseus bei üppigem Mahle[6]) der Gefahr, trunken gemacht zu werden oder den Lockungen der Liebe zu unterliegen[7]), siegreich begegnet[8]), ist leider unbekannt. Im Gegensatz zum Kyklops kam hier die Rolle des Ueberlistenden dem Gastgeber zu, der jedoch gleichfalls der Gewandtheit des winzigen Fremdlings zum Opfer fällt.

Wir knüpfen gleich hieran die Besprechung des *Αὐτόλυκος*, weil die andern Stücke wegen ihrer gemeinsamen Hauptfigur enger zusammengehören. Schon aus der Odyssee kennen wir Odysseus' Grossvater mütterlicherseits als Schützling des Hermes[9]); die nachhomerische Sage macht den verschmitzten Meisterdieb sogar zu dessen Sohne[10]) und stattet ihn mit der Gabe aus, seinen Raub in beliebige Formen zu verwandeln. Nach dem Muster von Hermes' Rinderdiebstahl[11]) entwendet auch er eine Viehherde, findet aber seinen Mann an dem Erzschelm Sisyphos; er entdeckt die ihm geraubten Kühe an gewissen Merkmalen bei Autolykos wieder[12]), verführt freilich bei diesem Besuche zugleich auch dessen Tochter, sodass nach dieser Fassung der Sage nicht der spätere rechtmässige Gatte Laertes, sondern Sisyphos der Vater des Odysseus wird. Falls der ungewöhnliche Stoff seine erste Gestaltung dem Euripides verdankt, gereicht sie seinem Sinn für phantastischen Humor sehr wohl zur Ehre. Die Verwandlungen liessen sich für gar manche burleske Szene nutzbar machen, in denen

---

[1]) Od. ι 408 f. — [2]) v. 672 f. — [3]) Vgl. Aelian, V. H. 2,8; nach v. Wilamowitz, Anal. Eur. p. 166, ist aber das Stück dem Kritias zuzuweisen. — [4]) Progr. Gymn. Znaim 1889. — [5]) Pompon. Mel. 2, 3, 100: Scironis saxa, saevo quondam hospitio Scironis etiam nunc infamia. — [6]) fr. 677; 679 Nck[2]. — [7]) fr. 675; 676. — [8]) fr. 678. — [9]) Od. τ 392 f.. — [10]) Roscher, Mythol. Lex. I 735 f.; III 613. — [11]) Ebenda I 2370. — [12]) S. die Abbildungen a) und c) auf der Weinkanne des Töpfers Dionysios, vgl. C. Robert, 50 Berliner Winckelmannsprogramm S. 90 f.

die Satyrn durch das plötzliche Erscheinen von Ungeheuern und Bestien oder schon durch deren Ankündigung in Schrecken gesetzt wurden; dieser konnte dann ebenso schnell in lustigen Uebermut, ja in grobe Sinnenlust umschlagen, wenn Autolykos' Zauberkunst harmlosere oder aber verführerische Wesen ins Dasein rief. Vielleicht darf man sich die Situation mithin ähnlich denken wie in Aristophanes' Fröschen[1]), wo Empusa — so stellt es wenigstens Xanthias dar — wie ein weiblicher Proteus alle möglichen Gestalten annimmt und damit den Dionysos dermassen ausser Fassung bringt, dass er zu seinem eigenen Priester, der ja im Theater den Vorsitz führte[2]), seine Zuflucht nimmt. Die Aufnahme des Gastes bot dann wieder willkommenen Anlass zu Schmaus und Zechgelage; dabei kam wohl auch das unvermeidliche Ingrediens des Satyrspiels, die geschlechtliche Liebe, nicht zu kurz[3]); ein Ausblick auf deren Frucht, den vielgewandten Odysseus, der seiner Ahnen wert war, lag nahe genug, um das Stück nicht ohne pikanten Reiz und Nachgeschmack abzuschliessen. — Uebergehen dürfen wir den aus diesem Drama erhaltenen Ausfall auf die Gymnastik[4]), der zum näheren Verständnis des Inhalts kaum dient, aber uns um so eingehender wird beschäftigen müssen, wenn später von Euripides' unfreiwlliger Komik die Rede ist.

Die übrigen euripideischen Satyrdrameu weisen unter ihren Personen allesamt den Herakles auf, der, obwohl er nicht in den Titeln erscheint, doch sicher geradezu ihr Hauptheld gewesen ist. Euripides folgte in der Verwertung dieser mythologischen Figur einem Brauche, der sich ungewöhnlicher Beliebtheit erfreute. In der ganzen komischen Dichtung geniesst Herakles einen entschiedenen Vorrang und hat diese Bedeutung auch auf die bildende Kunst ausgedehnt. Wenn wir uns auf die Satyrspiele beschränken, so haben wir hier zu nennen: Phrynichos' und Aristias' *Ἀνταῖος*, Aischylos' *Λέων* und *Κήρυκες*, Sophokles' *Ἡρακλῆς ἐπὶ Ταινάρῳ*, vielleicht auch die *Ζωστῆρες*, Ions und Achaios' *Ὀμφάλη*, Astydamas des Jüngeren *Ἡρακλῆς*, endlich Sositheos' *Δάφνις* oder *Λιτυέρσης*.

Auch die beiden einzigen Verse, die aus Euripides' *Σίσυφος* erhalten sind[5]), beschäftigen sich also mit dem „Alkmenesprössling", gestatten aber auf den Inhalt des Stückes, bei dem nicht einmal über die euripideische Herkunft völlige Klarheit herrscht[6]), keinerlei Schluss.

Um so eher erlangen wir ein Urteil über den *Συλεύς*[7]); können wir doch nach den vorhandenen Inhaltsangaben bei Tzetzes in den Prolegomena zu den Aristophanesscholien[8]) sowie bei Philon[9]) sogar die Fragmente in den Gang des Stückes einreihen und dieses glücklicherweise sogar durch Bilder auf attischen Vasen illustrieren[10]). Hermes bietet den Herakles, unter warmer Empfehlung seiner Tüchtigkeit, dem Gutsbesitzer Syleus zum Verkauf an[11]); obwohl nun Syleus von einem so wildblickenden und in seinem ungeschlachten Aussehen wahrhaft bedrohlichen Sklaven[12]), der seinem Herrn über den Kopf wachsen könne[13]), anfangs nichts wissen will, kommt der Handel dennoch zu stande. Syleus' Argwohn bestätigt sich alsbald: anstatt die ihm aufgetragene Feldarbeit zu verrichten, verwüstet er den Weinberg; auf einem Vasengemälde strengschönen Stils erblicken wir ihn in seiner vollen Tracht, wie er gewaltsam die Reben aushackt[14]); dann bereitet er sich aus zusammengetragenen Schösslingen einen weichen Sitz, holt sich aus dem erbrochenen Keller das stattlichste Weinfass, benutzt die ausgehobene Tür für das Gelage als Tisch und schlachtet zum Schmause ein mächtiges Rind[15]) — alles Szenen, die den Herakles in seiner urkräftigen Tatenlust, zugleich aber in seiner derbkomischen Gefrässigkeit veranschaulichen! Von Syleus, der mit einem Doppelbeil aufgeregt herbeikommt, lässt er sich in seinem rohen Verwüstungsgeschäft zuerst nicht stören[16]), dann aber bedroht er ihn mit der Hacke[17]). Höhnisch lädt er ihn zum Mahle ein und fordert ihn auf, sich doch an ihn heranzuwagen[18]); es gebe ja für die Knechte Körperstrafen genug; ihn würden aber diese nimmermehr einschüchtern und mürbe machen[19]). Ein weiterer Wortwechsel führt zu Tätlichkeiten; mit der Keule[20]) erschlägt Herakles den Gegner und reinigt den Kampfplatz durch einen herbeigeleiteten Fluss[21]). Triumphierend rühmt sich der Sieger seiner blutigen Tat, als starker Helfer der Guten, aber als unerbittlicher Feind der Bösen[22]). Syleus' Tochter Xenodike, die zuerst dem Vater zu Hilfe geeilt ist und

---

[1]) v. 288 f. — [2]) Ar.' Frösche 297; Ritter 536 mit Schol. — [3]) Sisyphos bei Antikleia: Abbildung d) auf der obenerwähnten Weinkanne. — [4]) fr. 282 Nck.[2] — [5]) fr. 673 Nck.[2] — [6]) s. o. S. 7_3. — [7]) v. Reichenbach a. a. O. S. 7 f. — [8]) Schol. Aristoph. ed. Duebner. p. XIX. — [9]) Iud. 2 p. 461. — [10]) Vgl. Roscher, Mythol. Lexik. I 2231. — [11]) fr. 688 Nck.[2] — [12]) fr. 689; adesp. 33. — [13]) fr. 690. — [14]) Arch. Zeitung 1861, Taf. 149. — [15]) Vgl. die Bildwerke bei Roscher I 2217. — [16]) s. o. Vasenbild. — [17]) Mon. dell. Instit. 11,50; vgl. Annali 1883, 59. — [18]) fr. 691 Nck.[2] — [19]) fr. 687. — [20]) fr. 693. — [21]) Tzetz. Proleg. in schol. Aristoph. ed. Duebner. p. XIX. — [22]) fr. 692.

dem wilden Gesellen heimlich Keule und Löwenfell hat forttragen wollen[1], lässt sich in ihrem Schmerz um den Toten von dessen Bezwinger bald trösten mit der Aufforderung, sein Lager zu teilen[2]. So entbehrt schliesslich auch dieses Drama, um seinem phantastischen Aufbau die Krone aufzusetzen, den grobsinnlichen Reiz der Liebe nicht, der durch das ungeberdige Treiben des derben und gewalttätigen, aber nach erfochtenem Siege wohl auch hier versöhnlichen und lebenslustigen Alciden noch erheblich gesteigert wird.

Kürzer dürfen wir uns fassen über das Satyrspiel *Θερισταί* (aufgeführt nach der tragischen Trilogie Medeia, Philoktetes und Diktys: Ol. 87,1 = 431 v. Chr.), das von Welcker mit dem Syleus identifiziert[3], richtiger gewiss aber von Hartung im Stoffe zusammengestellt wird mit Sositheos' Daphnis oder Lityerses[4]. Lityerses, ein Sohn des bekannten Phrygerkönigs Midas, zwingt seine Gäste, im Wettstreit mit ihm Schnitterdienste zu verrichten, und schneidet ihnen, wenn er sie besiegt, die Köpfe ab. So muss ihm auch die zarte Thaleia (oder Pimplea) als Feldarbeiterin dienen, bis ihr Geliebter, der Hirtenheros Daphnis, sie als Magd dort wiederfindet. Ihm kommt bei ihrer Befreiung rechtzeitig Herakles zu Hilfe und enthauptet den Peiniger des Landes mit einer Sichel. So ernst auch der Mythus aussehen mag, das ländliche Liebesleben und der Kampf mit dem Unhold boten gewiss Stoff genug für komische Szenen, bei denen Sinnenlust und tolle Laune sehr wohl zu ihrem Rechte kamen.

Nicht bloss in der Sklaverei[5], sondern sogar zum Opfer bestimmt erscheint unser Held im *Βούσιρις*. Dieser wegen seiner Grausamkeiten sprichwörtliche Tyrann von Aegypten[6], der erst später durch ein „kolossales Paradoxon" der Sophisten und Rhetoren, namentlich des Isokrates, den unverdienten Ruhm eines „Ausbundes von Tugendhaftigkeit", ja eines Idealfürsten erlangt hat[7] wütet nach der älteren Sagenfassung gegen alle Fremden[8] und opfert in Gemeinschaft mit Sohn und Dienern die Ankömmlinge seinem Vater Poseidon. Vielleicht wurde Herakles in diesem Satyrspiel, ähnlich wie Theseus im *Σκίρων* (s. o.), durch eine Einladung zur Mahlzeit, bei der er den Busiris antraf[9], von diesem sicher gemacht, dann zum Ringkampf herausgefordert und nach seinem Unterliegen in Ketten zum Altar geschleppt[10]. Bereits will ihm Busiris mit dem Opfermesser eine Locke abschneiden[11]; da sprengt er seine Fesseln, erwehrt sich seiner Bedränger und verhängt über die Aethiopen würgend und dreinschlagend ein entsetzliches Strafgericht[12]. Schon Epicharm, der mit seinem Busiris wahrscheinlich Euripides' Satyrspiel zum Vorbild diente, bürgt gleichsam dafür, dass auch dieses Stück nicht zu düster verlief; gehen doch hier, wie in burlesken Dramen so gern, mit den Mordszenen Schmaus und Wettstreit zwischen ungleichen Gegnern Hand in Hand, sodass wir etwa auf den nämlichen Boden uns versetzt fühlen, der uns von einigen schon besprochenen Stücken her bekannt und vertraut ist. Und wenn endlich die von Hesychius erhaltene Glosse *ἀτρεκήσασα*[13] zu dem Schlusse berechtigt, dass auch ein Weib an der Handlung beteiligt war[14], so wird hierdurch die Erinnerung an den früher gezeichneten Typus dieser ganzen Dichtungsart in uns neu belebt.

Die Reste des Satyrspiels *Εὐρυσθεύς* können schliesslich den soeben empfangenen Eindruck nur bestätigen. Es veranschaulicht Herakles im Knechtesdienste dieses Königs[15] als Bezwinger der Lernäischen Hydra[16] und des Höllenhundes[17]; da aber selbst in den wenigen Bruchstücken die Trinkgefässe Spuren hinterlassen haben[18], so ist der Schluss förmlich geboten, dass neben schweren Leiden und erbitterten Kämpfen auch hier feuchtfröhliche Zecherlust und derbsinnlicher Liebesgenuss ihre Orgien feierten.

Leider bieten uns somit die spärlichen Ueberbleibsel der verlorenen Satyrspiele sehr wenig Anhalt zur Beantwortung der Frage, in welcher Weise Seilen und die übrigen Satyrn am Gange der Handlung beteiligt gewesen sind; damit ist aber ein immerhin namhafter Bestandteil der eigentlichen Komik dieser Stücke unserer Kenntnis entrückt. Nicht als ob wir durch die Mitwirkung der Satyrn im Kyklops sonderlich verwöhnt wären: der relative Wert dieses Dramas liegt, wie wir sahen, in der

---

[1]) Annali dell. Inst. 1878, tav. C. — [2]) fr. 694. — [3]) Aeschyl. Tril. S. 506; Nachtr. zur Tril. S. 302 f. — [4]) Eur. restit. 1, 374; vgl. v. Reichenbach S. 9 f.; Nestle S. 380. — [5]) fr. 313. — [6]) Verg. Georg. 3, 5; Schiller, Don Carlos III 10, 217. — [7]) Pauly-Wissowa, Realencyclopaedie III 1075. — [8]) Ganz ähnlich wie ein anderer Herrscher von Aegypten, Theoklymenos: Eur. Hel. 155; 440; 444; 468. — [9]) Dio Chrys. 8, 32: *εὑρὼν δι' ὅλης ἡμέρας ἐσθίοντα.* — [10]) Apollodor. 2, 117 Wgn.; Vasengemälde: Arch. Zeitung 1865, Taf. 201; Baumeister, Denkmäler I 367. — [11]) Millingen, div. coll. 28; Heydemann, Neapler Vasen 2558. — [12]) Bildwerke angeführt bei Roscher, Mythol. Lexik. I 835; 2215; 2233. — [13]) fr. 315. — [14]) v. Reichenbach S. 12. — [15]) fr. 375. — [16]) fr. 373. — [17]) fr. 371; 380. — [18]) fr. 374; 379.

Fabel, und diese verdankt ja sein Verfasser dem alten Homer; aber zur Belebung des Schauplatzes haben Chorlied und Reigentanz (*σίκινις*) der Satyrn gewiss wesentlich beigetragen und vielleicht auch durch die Erregung eines momentanen Interesses den Zuschauer über die Verzögerung des äusseren Verlaufes der Ereignisse hinweggetäuscht. Soviel ist nun zweifellos: die Aehnlichkeit des Inhalts aller der besprochenen Stücke gestattet einen Schluss auch auf die Lage und Mitwirkung der Satyrn. Wie sie im Kyklops die Stallknechte Polyphems sind, so hatten sie im Syleus und in den *Θερισταί* Winzer- und Schnitterdienste zu verrichten, und höchst wahrscheinlich schmachteten sie auch in den anderen Dramen bei einem Unhold oder Tyrannen in der Sklaverei, bis ein Held, meist Herakles, erschien und, nach siegreichem Kampfe mit ihrem Fronherrn, sie in Freiheit setzte[1].

Im Syleus gestattete es die Sachlage, dass die Satyrn als Arbeiter im Weinberge die Trauben und den Trank ihres Gottes unmittelbar zur Hand hatten: das konnte ihre ohnehin tolle Laune bis zur ausgelassenen Trunkenheit steigern und manche komische Verwickelung herbeiführen. Denkbar ist indes für dieses Stück auch der umgekehrte Fall, wenn sie nämlich, als *γαλακτοπόται*[2] wider Willen zu Tantalusqualen verurteilt, auf den Genuss der verbotenen Frucht und ihres berauschenden Saftes verzichten mussten und etwa nur hinterrücks seiner habhaft zu werden suchten. Dann gestaltete sich die äussere Lage Seilens und seiner Genossen ähnlich wie im Kyklops[3]) und wahrscheinlich auch in den anderen euripideischen Satyrdramen: denn auch in letzteren wurde möglicherweise von dem schwelgenden Gebieter (Skiron, Autolykos, Busiris, Eurystheus) den Satyrn zur Zähmung ihres Mutwillens der Weingenuss vorenthalten. Nehmen wir zur Ehre unseres Dichters einmal an, dass er — was freilich keineswegs erwiesen ist — der Situationskomik reiche Abwechselung verliehen hat; liegt doch auch bei seinen Tragödien der künstlerische Wert vorzugsweise im Detail: „mit allerdings grosser Kunst ist hierin von allen Seiten alles aufgeboten, um den unersetzlichen Mangel poetischer Totalität zu verdecken.“[4] Damit ist aber für die Satyrdramen Euripides keineswegs von dem Vorwurf gereinigt, dass diese Stücke an einer allzugrossen Gleichartigkeit der Stoffe, ja auch an einer ermüdenden Einförmigkeit der Handlung leiden, deren Hauptzüge, soweit wir urteilen können, sich geradezu wiederholen. Und dies ist Euripides' eigene Schuld. Seine beiden Vorgänger, namentlich der Meister im Satyrspiel, Aischylos, hatten diese Gattung der Poesie weit reichhaltiger und vielgestaltiger ausgestattet. So bot beispielsweise der Bacchusmythus den Stoff für den *Λυκοῦργος* des Aischylos und den *Διονυσιακός* oder *Διονύσκος*[5]) sowie für die *Ἠριγόνη*[6]) des Sophokles. Nun wird man zwar mit Recht einwenden: der grübelnde Euripides war keine dionysische Natur und hat demnach, in weiser Selbsterkenntnis, recht daran getan, dass er keine ausgesprochen bacchischen Mythen dramatisierte. Fast ein Wunder ist es ja, dass ihm am Ende seiner Laufbahn, also im hohen Alter, die Behandlung eines echt dionysischen Stoffes in den Bakchen so glänzend geglückt ist. Wohl aber besass unser Dichter Neigung und Begabung für das Erotische: der grosse Kenner des weiblichen Herzens hat dies in zahlreichen Tragödien glänzend bewiesen. Warum liess er da nicht diese Anlage auch der Satyrpoesie zu gute kommen? Sogar Aischylos, der doch in seinen Trauerspielen kein verliebtes Weib auf die Bühne bringt[7]), hat in dem Satyrdrama *Ἀμυμώνη* unbedenklich eine Liebesgeschichte behandelt; und von Sophokles hat eine ganze Reihe solcher Stücke zum Thema die Liebe; es sind dies: *Κρίσις* (Urteil des Paris), *Ἑλένης γάμος*, *Ἀχιλλέως ἐρασταί*, *Ἴναχος* (Zeus und Io) und *Ἰχνευταί*[8]).

Dagegen hat sich Euripides im wesentlichen auf die Darstellung von Kämpfen zwischen Unholden oder Barbaren und Heroen beschränkt. Entweder erlahmte seine Erfindungsgabe[9]), oder er hielt es, aus Mangel an Interesse für eine satyreske Behandlung der Mythen, nicht der Mühe für wert, ihr in weiterem Umfang sein poetisches Talent zu widmen. Man kann dies nur bedauern. Denn erschöpft war der Stoff gewiss keineswegs[10]). Wer die Komikerfragmente, die Scholienliteratur, die Schriften der Mythographen oder etwa Dichtungen wie Ovids Metamorphosen kennt, weiss auch, welche Unzahl keckphantastischer Märchen oder auch drolliger Liebesgeschichten und abenteuerlicher Heldensagen das Altertum hervorgebracht hat. Wohl verdanken viele ihre Entstehung erst der alexandri-

[1]) v. Reichenbach S. 19. — [2]) vgl. Eur. El. 169. — [3]) s. o. S. 5 f. — [4]) Mommsen, Römische Geschichte I⁶ S. 908. — [5]) Vgl. O. Crusius, Rhein. Mus. 1893 S. 152. — [6]) Ribbeck, Röm. Trag. S. 621 f. — [7]) Aristophanes' Frösche 1044. — [8]) Welcker, Nachtrag zur Trilogie S. 311 f. — [9]) v. Wilamowitz, Eur.' Herakles I¹ S. 40. — [10]) Dies gegen v. Reichenbach a. a. O. S. 19.

nicshen Literaturperiode; aber auch schon die Zeit der homerischen und hesiodeischen Dichtung wurde von einer Menge naiv-humoristischer Erzählungen durchschwirrt, denen dann — wie es namentlich Aischylos tat — ein Dichter nur das dramatische Gepräge zu verleihen brauchte, um die Bühne auch mit Satyrspielen zu bereichern. Indem Euripides hierauf verzichtete oder doch den Kreis ihrer Stoffe allzu eng zog, unterband er einer ganzen Gattung der dramatischen Poesie die Lebensdauer; bald verschwand denn auch jene neckische mythologische Zauberposse gänzlich von der Bühne und sollte, nach schüchternen Wiederbelebungsversuchen bei den Römern[1]), erst viele Jahrhunderte später in der Märchenoper und dem Schäferspiel, freilich ihrer unwiderstehlichen antiken Naivität entkleidet, zu verjüngtem Dasein erwachen.

2. Tragödien des Euripides mit komischen Elementen.

A. Beabsichtigte Komik.

Lessings scharfsinnige Vermutung, Euripides' Alkestis sei an Stelle eines Satyrdramas aufgeführt worden[2]), hat, wie man weiss, durch den Fund eines wertvollen didaskalischen Scholions ihre glänzende Bestätigung erhalten.[3]) In der Tat eignet sich das Stück zu einer solchen Stellvertretung; denn einmal ist sein Ausgang erfreulich; dann aber sind die erschütterndsten Seelenkämpfe mehrmals von entschieden komischen Partien durchsetzt. Letzteres ist, wenn auch in bescheidenem Umfang, schon der früheren Tragödie nicht völlig fremd. Die Rolle der kilikischen Amme in Aischylos' Choephoren trägt ein possierliches Gepräge: die Art, wie sie in der „Kindel- und Windelszene"[4]) dem einstigen Pflegling Orestes ihre Fürsorge an den Tag legt und nicht ohne naives Selbstlob an die Auferziehung des Knäbleins erinnert, wirkt mitten in den Vorbereitungen zu dem blutigen Rachewerk besänftigend und erheiternd. Komisch gefärbt ist ferner die populäre Figur des Wächters im Agamemnon[5]): den Schluss seiner Rede ziert er durch ein derbes Sprichwort; zugleich verrät er, dass er „als Haussklave manches weiss, und indem er damit und mit seiner Dienstverschwiegenheit wichtig tut, bringt er es geradezu erst unter die Leute."[6]) Sein Standesgenosse in Sophokles' Antigone reiht sich ihm würdig an. „Ihm geht sein Ich über alles; mit seinem Ergehen, seinen Gedanken ist er immer voran; die Angst vor seinem gestrengen Herrn verrät sich in der teils verlegenen, teils breiten, plebejisch wortreichen Rede, in der er den Mund vollnimmt, Gemeinsprüchen nachjagt und dummdreist witzelt."[7]) Endlich ist ein Vertreter volkstümlichen Humors der Bote aus Korinth im König Oedipus. Die skurrile Ausstaffierung der Rolle erhellt zur Genüge daraus, wie er sich auf seine Mitteilung, die er anfangs zurückhält, unendlich viel zu gute tut und sie dann, bei der Erzählung, mit allerlei Sentenzen untermischt; auch er ist sich seines Wertes und Verdienstes so wohl bewusst, dass er auf Belohnung rechnet und diese Erwartung keineswegs verhehlt.[8]) Ebenso hat Sophokles später, wie es scheint, auf gelegentliche drastische Effekte der Komik nicht ganz verzichtet. Vereinzelte Spuren davon lassen sich erkennen in seinem Troilos, wo ein Eunuch sein zweifelhaftes Geschlecht in Worten einräumte, die dem tragischen Stile sonst fremd sind[9]), ferner des Beilagers von Peleus und Thetis anscheinend in derbsinnlichen Worten Erwähnung geschah.[10]) Noch mehr neigte zur Komik Sophokles' Drama Tyro hin, das deshalb ein alter Grammatiker sogar mit Euripides' Alkestis zusammenstellt.[11])

[1]) Ribbeck, Röm. Tragödie S. 620 f; Gesch. d. Röm. Dichtung I S. 190 — [2]) Vgl. Welcker, Trag. II S. 635 u. Anm. 4. — [3]) Herausgegeben zuerst von W. Dindorf nach einer Vatikanischen Handschrift, Oxford 1834. — [4]) v. 715 f. — [5]) v. 1 f. — [6]) Aesch. Ag. herausgeg. v. Enger, 2. Aufl. v. W. Gilbert, S. XVII. — [7]) S. die Einleitung zu Schneidewins und Naucks Ausg. v. Soph. Antig. S. 11 d. 7. Aufl.; vgl. auch Sittl, Gesch. d. griech. Lit. bis auf Alex. d. Gr. III S. 165. — [8]) Vgl. die Einladungsschrift der Fürstenschule zu Grimma 1891, S. 100. — [9]) fr. 563 Nck.[2] — [10]) fr. 561; vgl. auch Strattis' Parodie des Stücks sowie Meineke, Hist. Crit. p. 223. — [11]) Schol. Eur. Or. 1691; Welcker, Trag. I S. 313.

Uebrigens sind ja humoristische Zwischenspiele auch der modernen Tragödie geläufig. Besondere Sorgfalt hat ihnen Shakespeare zugewandt, vermöge seiner überschäumenden Lebenslust, die sich selbst in der ergreifendsten Tragik eines gelegentlichen Hinüberschweifens, wenn nicht gar eines kühnen Luftsprungs in die fröhlichste Stimmung nicht enthalten konnte. Die platten Witze der Wächter im Macbeth unmittelbar vor der Entdeckung der grausigen Mordtat; manche heitere Szene im König Lear, namentlich die Auftritte, in denen der Narr sein Wesen treibt; die munteren Spässe der Amme in Romeo und Julia, die ihre äschyleische Kollegin an Witz und Zungenfertigkeit noch übertrifft; die derbkomischen Reden des geschwätzigen Polonius und der Totengräber im Hamlet; vor allem die hochergötzliche Figur Falstaffs in Heinrich IV. — alle diese üppigen Auswüchse Shakespearescher Dichtung bekunden, dass der grosse Brite auch im Trauerspiel nicht selten der kecksten Laune die Zügel schiessen liess.[1])

Wer sich unterfängt, Goethes humoristische Ader in Zweifel zu ziehen, wie es geschehen ist[2]), der vergisst ganz, dass dieser gleichfalls selbst in der Tragödie die Komik auf das glücklichste verwertet hat. Die naive Lebenslust, die sich in Götzens Verkehr mit seinem Kinde offenbart; der scharfumrissene Charakter eines Vansen im Egmont; der satirische Humor, der Gestalten wie Wagner, Mephistopheles und Frau Marthe blitzartig umleuchtet, können jeden darüber belehren, wie meisterhaft und mit welch' souveränem Behagen Goethe auch dieses Gebiet echtmenschlichen Gefühlslebens beherrscht.

Als unser Schiller „in einem sehr frühen Alter" mit Shakespeare bekannt wurde, „empörte ihn", wie er selbst berichtet[3]), „seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen." Und doch eignete er sich diesen Charakterzug seines gewaltigen Vorgängers bald selbst an. Zwar noch in seiner Bearbeitung von Shakespeares Macbeth ersetzte er die derben Spässe der Türhüter durch ein gefühlvolles Morgengebet; aber bereits weit früher, in den Räubern, hatte er, um das wüste Treiben der rohen Gesellen entsprechend zu kennzeichnen, Spiegelberg und Schufterle, Roller und Razmann mit grellen Farben des Galgen- und Gaunerhumors gemalt; der Pater schlägt in der Strafpedigt einen Ton an, der schon vor dem Kapuziner in Wallensteins Lager an Abraham a Santa Clara erinnert; der alte Diener Daniel versetzt uns in eine Stimmung, die aus Rührung und Heiterkeit gemischt ist, und selbst Franz Moors teuflisches Schreckbild soll einigermassen dadurch gemildert werden, dass es mit dem fratzenhaften Ueberschwang seiner Bosheit hie und da lächerlich wirkt. Dünner gesäet ist die Komik in anderen Tragödien Schillers. Doch zeigt sich dafür sein Talent ungewöhnlich vielseitig. Der Mohr Muley Hassan bewahrt sich seine unverwüstliche Lebenslust, bis er an den Strang muss; umgekehrt erheitert uns Hofmarschall Kalb mehr noch, als durch die Eitelkeit auf seine sybaritische Kleidung, mit seiner jämmerlichen Feigheit und Todesfurcht; Isolani endlich, der leichtfertige Lebemann und Schuldenmacher, und der banausische Philister Tiefenbach sind geradezu Typen, die dem Lustspiel zur Ehre gereichen würden, weshalb sie sich auch wirklich in manchen Rollen der Komödie wiederholen.

Wer möchte also, wenn er bei den grössten Tragikern alter und neuer Zeit zahlreiche Belege für Humor findet, es unserem Euripides zum Vorwurf machen, dass auch er das Kunstmittel einer komischen Färbung auf das Trauerspiel angewendet hat?[4]) Allein während die vorgenannten Dramatiker doch nur gelegentlich und zum Zweck der Abwechselung oder einer vielseitigeren Charakteristik zuliebe dem Humor in ihren Tragödien ein Plätzchen gegönnt haben, ging unser Dichter viel weiter: vor allem gab er, wie wir schon erwähnen mussten, manchem sonst wie eine Tragödie angelegten Stücke einen heiteren Ausgang; in der **Alkestis** aber, von der wir ausgingen, erreichte er dies, indem er dem wichtigsten, ja ausschlaggebenden Träger der Handlung eine burleske Haltung verlieh.

Herakles, der sieghafte, glückbringende Held der meisten euripideischen Satyrspiele, ist es auch hier, der dem ganzen Drama seinen komischen Reiz gibt, seine humoristische Bedeutung

[1]) Vgl. E. Eckhardt, Verhandlungen der 47. Philologenversammlung in Halle 1903, S. 136 f. — [2]) O. Harnack, Goethe in der Epoche seiner Vollendung, 2. Aufl. (1901) S. 220. — [3]) Ueber naive und sentimentalische Dichtung, Einleitung; vgl. zum Folgenden Kuno Fischer, Schiller als Komiker: Schiller-Schriften I S. 269 f. — [4]) Ciceros Behauptung: „Et in tragoedia comicum vitiosum est et in comoedia turpe tragicum" (de opt. gen. orat. 1) ist nach alledem bestreitbar; mindestens die erste Häfte dieses Wortes wird damit hinfällig.

verschafft. Bei Beginn des Stückes erscheint der Todesgott in Person und macht voll Schadenfreude dem Apoll, der aus alter Anhänglichkeit das thessalische Königshaus so gern vor Verlust bewahren möchte, die Alkestis streitig; für ihren Gatten Admetos sehen wir die treue, edle Frau zum Schmerze ihrer Umgebung dahinsterben. Dass jener ein solches Opfer von dem eigenen Weibe annimmt, ist schmählich und unmännlich genug; aber sogar komisch wirkt es, wenn er, seines Fehls gleichsam unbewusst, unter bitteren Vorwürfen von dem greisen Vater Pheres, der zur Betätigung seiner Mittrauer herbeikommt, die Hingabe des eigenen alten Lebens beansprucht: im Gegensatz zu dem pessimistischen Lebensüberdruss, mit dem sonst oft Personen des euripideischen, überhaupt des antiken Dramas das irdische Dasein geringschätzen oder sogar als wertlos wegwerfen[1]), klammern sich hier zwei Könige der Heroenzeit, Vater und Sohn, ein steinalter Ehemann und ein jugendlicher Witwer, mit zähem Eigensinn an die süssen Freuden dieser Welt.[2]) Erst recht steht die komische Tendenz ausser Frage bei der lebensfrischen, derbsinnlichen Figur der Alkmenesohnes. Gleich als wollte der Dichter den gegen Gattin wie Eltern nichts weniger als pietätvollen Admet in unsern Augen rehabilitieren, ist ihm der Zug weitherziger Gastlichkeit verliehen, die er auch in seiner Trauer dem Fremdling angedeihen lässt. So findet denn Herakles' Zecherlust in dem Trauerhause volle Befriedigung; ohne zu ahnen, dass dem Hausherrn die Gattin durch den Tod entrissen worden ist, lässt er unter wüstem Gesang und frohem Becherklang seiner übermütigen Stimmung die Zügel schiessen und tröstet den Diener, der ihm mit verweinten Augen beim Schmause aufwartet, schon vor Epikur mit echtepikureischer Lebensweisheit.[3]) Das gravitätische Pathos, mit dem dabei der fröhliche Lebemann seine Lehren verkündet, gemahnt an eine förmliche Predigt und wirkt um so belustigender, je treuherziger dem Halbberauschten die Verse von den feuchten Lippen quellen. Sogar äussere Kunstmittel der Rede sind dabei angewendet. Dass vier Verse nach einander[4]) gleich ausklingen, dient hier gewiss nicht dem höheren Zwecke der Schönheit, wie der moderne Reim, sondern soll den Sinnsprüchen des Tugendlehrers ein stereotypes Gepräge geben und so den Eindruck des Lächerlichen steigern.

Aber Herakles lässt es bei seiner beredten Empfehlung, das Leben zu geniessen, nicht bewenden. Kaum darüber aufgeklärt, wem eigentlich die Trauer gilt, ist er entschlossen, dem Tode seinen frischen Raub wieder abzujagen. Während also der Witwer Admet bei der Rückkehr in den verwaisten Palast, jetzt allmählich von seiner zähen Lebenslust geheilt[5]), vor Trennungsschmerz am liebsten sterben will, eilt sein dankbarer Gast hinweg und entreisst am Grabhügel dem *Θάνατος* die kaum Bestattete. Wie Herakles sie zurückbringt, die beiden Ehegatten einander gegenüberstellt und dann ihre Wiedererkennung vermittelt, ist stark phantastisch und märchenhaft. Wird auch die Komik, die mit dem ganzen Wesen und Gebaren des Herakles sich verbindet, durch das Uebergewicht des tragischen Elements abgedämpft, so gewinnt doch gerade die letzte Szene einen echthumoristischen Anstrich[6]): Altklugheit der Lehrsätze[7]), Rührseligkeit der Gefühlsäusserungen, in die sogar Kindergeschrei hineintönt[8]), sowie das Possenhafte der geheimnisvollen Verkleidung[9]) vereinigen sich in dieser Erkennungsszene zu einem seltsamen Gemisch; wer von so gleichmässig ernsten Kunstwerken wie Aischylos' Prometheus oder Sophokles' Aias herkommt, begreift zunächst gar nicht, dass ein schon Ol. 85,2 (= 438 v. Chr.) aufgeführtes Stück, das doch weder eine Komödie noch ein Satyrspiel vorstellen soll, sondern äusserlich den Charakter der Tragödie wahrt[10]), ein so fremdartiges Antlitz zeigt.[11])

Nun haben sich ja zwar hie und da ernste Bedenken erhoben, ob man jene Szenen wirklich als komisch ansehen dürfe. Für den Zank zwischen Admetos und Pheres kann ein solcher Zweifel vielleicht in Frage kommen; wenn dagegen Weizsäcker in dem ganzen Stücke von Humor nicht die geringste Spur findet[12]), so wird diese Auffassung — von den gewichtigeren inneren Geschmacksgründen einmal ganz abgesehen — schon durch das erwähnte didaskalische Zeugnis über die Stellung unseres Dramas am Ende der Tetralogie ausreichend widerlegt.[13]) Aber mit diesem Nachweis, dass Euripides' Alkestis wirklich humoristische Elemente enthält, ist freilich für dieses unorganische Zwitterding noch keineswegs die ästhetische Berechtigung erhärtet. Bei aller Anerkennung für die poetischen

[1]) Nestle S. 241 f. und 504_{53}. — [2]) v. 614 f. und besonders v. 669 f.; 721 f.; vgl. dazu Nestle S. 239 f. — [3]) v. 779 f. — [4]) v. 782—785. — [5]) v. 952 f.; vgl. v. 691 f. — [6]) Bernhardy, Griech. Lit. II 2[3] S. 459. — [7]) v. 1070 f.; 1076; 1078. — [8]) v. 393 f.; 406 f. — [9]) v. 1006 f.; 1119 f. — [10]) Bergk, Griech. Lit. III S. 499 u. Anm. 101; v. Wilamowitz, Eur.' Herakles I[1] S. 112. — [11]) Decharme, Euripide et l'esprit de son théâtre, Paris 1893, S. 359 f. — [12]) Vgl. Wecklein in Bursians Jahresbericht 1892, I S. 244. — [13]) O. Ribbeck, Euripides u. seine Zeit; Reden u. Vorträge S. 161.

Schönheiten des Stückes empfindet man es doch als eine Halbheit, nicht, wie bei Sophokles, Shakespeare und Schiller, gelegentlich, sondern gerade an den Wendepunkten des Dramas, namentlich am Schlusse, tragische und komische Bestandteile unvermittelt neben einander zu sehen.

Indes soll mit diesem Urteil über einen wenig geglückten Neuerungsversuch nicht endgiltig der Stab gebrochen sein über die ganze Dichtungsgattung. Dürfen wir hier auch nicht von einem echtkünstlerischen Fortschritt reden, so finden wir doch wenigstens die Literatur um eine ganz neue Gattung bereichert. „Euripides' Poesie enthält überall Keime und Ansätze zu Neubildungen, die erst die nächsten Geschlechter, manchmal, wie eben hier, erst spätere Jahrhunderte zur Reife gelangen sahen.“[1]) Gerade unser Stück ist zu eigenartig, als dass es sich, bei der Trümmerhaftigkeit der dramatischen Literatur der Griechen, mit späteren Bühnenwerken vergleichen liesse. Es muss also dahingestellt bleiben, ob nicht etwa Rhinthons und Sopatros' Hilarotragödien, die vermutlich ihren Einfluss bis auf die tragicomoedia[2]) des Plautus ausgedehnt haben, im letzten Grunde auf Euripides' Alkestis zurückzuführen ist. Immerhin erscheint dies noch eher möglich, als wenn man aus diesem Stücke die neuere attische Komödie herleiten wollte; vielmehr werden wir deren Vorbilder alsbald in anderen euripideischen Dramen kennen lernen.

Es kommt uns bei den vorliegenden Betrachtungen immer auf den etwaigen humoristischen Gehalt der Stücke an. Daher kann hier die schwierige Frage, ob ausser der Alkestis noch andere Dramen an Stelle von Satyrspielen aufgeführt worden seien, füglich auf sich beruhen. Sie ist in der Tat sehr schwer lösbar. Aus trüber Quelle bezeugt ist es für Sophokles' Elektra und Euripides' Orestes.[3]) Darnach hat es auffallenderweise den Anschein, als habe, auch nach den schwersten Seelenkämpfen und der blutigsten Greueltat, ein glücklicher Ausgang genügt, um einem auch noch so ergreifenden Drama, wie es doch die sophokleische Elektra ist, die vierte Stelle in einer Tetralogie einzuräumen. Schon wegen der ansehnlichen Länge der beiden vorgenannten Stücke ist dies höchst unwahrscheinlich. Indes ist die angebliche oder etwaige Stellvertretung, wie gesagt, für uns hier gar nicht von Belang; genug, wenn einige doch immerhin als Tragödien kenntliche Stücke des Euripides eine gewisse komische Färbung aufweisen oder einzelne burleske Bestandteile enthalten.

Ohne an den soeben angeführten Quellenstellen gerade eine Verwechselung annehmen zu wollen, könnte man doch, statt an die sophokleische, eher an Euripides' Elektra denken. Allerdings strotzt dieses seltsame Machwerk von närrischem Zeug und ist in der Tat als heiteres Nachspiel im Sinne der Alkestis bezeichnet worden.[4]) Allein „Elektra hat den Plan und Vortrag einer strengen Tragödie, nirgends aber einen phantastischen Zug oder lustigen Kontrast in Szenen und Charakteren“[5]); gewiss aber ist es höchst misslich und am allerwenigsten unsere Aufgabe, dem Dichter Humor beizumessen, wo er gar keinen beabsichtigt hat; im Gegenteil wünschten wir an der Klippe: „wer viel sucht, findet viel“ glücklich vorbeizuschiffen. Somit gehört die Würdigung dieses Stückes mit seinen vielen Geschmacklosigkeiten in das Kapitel von Euripides' unfreiwilliger Komik. Dagegen drängt sich uns die Beobachtung, er habe einen mehr oder weniger humoristischen Zweck verfolgt, tatsächlich bei der **Helena,** dem Ion und dem Orestes auf, gleichviel an welcher Stelle ihrer Didaskalien sie gestanden haben mögen.

Schon in der von Stesichoros überkommenen wunderlichen Fassung der Sage, nach der Hermes auf Heras Geheiss die wahre Helena nach Aegypten versetzt, Paris dagegen nur ein Schattenbild entführt hat, ist für die Fabel des Stücks ein komischer Vorwurf gegeben: denn er führt zu Verwechselungen, die immer gerade im Lustspiel mit Vorliebe verwendet worden sind.[6]) Dieser Tendenz entspricht auch die Aufführung. In einem echteuripideischen Prolog stellt sich die schöne Sünderin, die übrigens in diesem Stücke verhältnismässig sittsam ist, dem Publikum vor und erzählt ihre Schicksale „ab ovo.“ Sie hockt dabei als Schutzflehende auf einem Grabe, aus Furcht vor den Heiratsanträgen des Königs Theoklymenos, der zum Glück verreist ist, ihr also zur Zeit gar nichts anhaben kann. Zurückhaltender mit der Selbstvorstellung ist sie dem Teukros gegenüber, der, vom Vater aus der Heimat Salamis verbannt[7]) und als Flüchtling nach Aegypten verschlagen, der Helena, ohne

---

[1]) Bergk a. a. O. III S. 495. — [2]) Prolog zum Amphitruo v. 59. — [3]) Cramer. Anecd. Parisin. I p. 7; vgl. Tzetzes in Cramer. Anecd. Oxon. III p. 337. — [4]) Vgl. Schneidewins Einleitung zu Sophokles' Elektra S. 34 d. 6. Aufl. — [5]) Bernhardy a. a. O. II 2[3] S. 490. — [6]) Vgl. Brix' Ausg. von Plautus' Menächmen S. 8, sowie Leo, Plautinische Forschungen S. 149 f. — [7]) Verg. Aen. 1, 619 f.; Hor. Carm. I 7, 21 f.

sie überhaupt kennen zu lernen, aus Griechenland Kunde bringt und sie auch über ihres Gatten Menelaos Schicksale unterrichtet. Die Art, wie dieser dann selbst auftritt — schiffbrüchig, hungrig und in seiner abgeschabten Kleidung einem Landstreicher ähnlich, dazu eingebildet und feig, also, um mit Hamlet zu reden, „ein geflickter Lumpenkönig“ — ist ebenso widerwärtig als lächerlich; kein Wunder, dass er von der greisen Schaffnerin, der komischen Alten des Dramas, unter keifenden Scheltworten von der Tür gewiesen wird: er muss froh sein, von ihr zufällig Helenas Anwesenheit in Aegypten erfahren zu haben. Immerhin glaubt er in dem von Troja mitgebrachten Trugbild die wahre Gattin zu besitzen; erst als ein Bote ihm meldet, jene unechte Helena sei zum Aether aufgeflogen[1]), fällt es ihm wie Schuppen von den Augen, und er erkennt in der Büsserin die wahre Gattin — eine Szene, in der Jammer über des Schicksals Tücke und jubelnde Freude des Wiedersehens, Zweifelsucht ob aller nichtigen Seherkunst und innige Dankbarkeit gegen die Götter wildphantastisch durcheinanderwogen.

Ebenso komödienhaft ist der Fluchtplan, den die beiden wiedervereinigten Ehegatten ins Werk setzen. Es gilt ja, den inzwischen heimgekehrten Theoklymenos zu täuschen. Während Menelaos' mattherzige und ungeschickte Vorschläge[2]) versagen, versteht sich Helenas durchtriebene Weiberschlauheit auf List und Trug um so gründlicher: er muss verabredetermassen den eigenen Tod melden; sie heuchelt Witwentrauer und nimmt zum Schein den Heiratsantrag des Königs von Aegypten nunmehr an. So sehen wir denn die anmutige Ehebrecherin wieder zwischen zwei Werber gestellt, die beide sterblich verliebt um ihre Gunst buhlen: der klägliche Hahnrei Menelaos ist im Stillen überglücklich, dass er sein „Weibchen“[3]) wieder hat — der beschränkte Liebhaber Theoklymenos, der bisher noch auf jede Berührung seiner Schutzbefohlenen enthaltsam verzichtet hat[4]), wähnt sich dem ersehnten Ziele nahe und lässt im Vorgefühle solches Glücks schon einen Hymenäus anstimmen[5]), der doch in Wahrheit — der Hochzeit seines Nebenbuhlers gilt! Um so niederschmetternder wirkt die Kunde, dass die plumpe List gelungen, das saubere Pärchen auf und davon ist. Das Erscheinen der Dioskuren, die den ohnmächtigen Zorn des geprellten Freiers beschwichtigen, erinnert als beliebter Bestandteil euripideischer Dramaturgie wieder an die Trägödie. Aber gerade dieser Gegensatz des würdevollen, pomphaften Maschinengottes zu der burlesken Situation ist vollauf geeignet, auch dem Finale den Reiz phantastischer Komik zu verleihen. Dasselbe gilt schon vorher vom Chor: in ernsten, feierlichen Rhythmen verkünden die gefangenen Griechinnen, dass sie — von der Wäschbleiche kommen![6]) So wetteifert das Stück mit Offenbachs berüchtigter Operette gleichen Namens; auch wenn man Spass versteht, kann man sich eines gelinden Staunens nicht erwehren, dass hier die dramatische Kunst, die doch ganz die Maske und Haltung der tragischen Muse annimmt, die hohen Gestalten der alten Heldensage — auch Helena gehört zu ihnen — sosehr herabwürdigt und überhaupt mit der herkömmlichen Mythologie ein so tolles Spiel treibt.[7])

Trotzdem ist auch dieser gewagte Schritt von grosser Tragweite, von erheblicher Folgenschwere gewesen: er hat den Dichter auf den Boden des bürgerlichen Schauspiels geführt; denn durch das wunderliche Machwerk und ähnliche seinesgleichen ist Euripides der wahre Begründer der neueren attischen Komödie geworden.[8]) Wie deren Vertreter seinen Fusstapfen gefolgt sind, werden wir noch sehen. Nur „wäre es allenthalben zu wünschen gewesen, dass schon Euripides noch entschiedener den ganzen Apparat der alten Tragödie beiseite gestellt, den heiligen Geschichten ganz entsagt und lieber nach freier Erfindung seine Stoffe und Figuren sich gewählt hätte.“[9])

Kaum weniger karikiert sind die Personen im **Ion**, dafür aber ist die Handlung eher noch spannender und verwickelter; indes bildet hier der ironisch-satirische Humor eine wohltuende Würze, mit der der Dichter mehr als sonst Ehre eingelegt hat. In seiner geistvollen Besprechung des Stücks berücksichtigt O. Ribbeck gerade dessen komische Seiten ausgiebig[10]), sodass nur noch Weniges hervorzuheben ist. Ein Hauptmotiv der Komik liegt hier gewiss in der starken Vermenschlichung

---

[1]) Vgl. Kock zu Ar.' Fröschen 1352. — [2]) v. 1039 f. — [3]) v. 1288: *ὦ νεᾶνι.* — [4]) v. 794 f.; vgl. El. 255 f.; 270. — [5]) v. 1431 f. — [6]) v. 179 f.; vgl. Ar.' Frösche 959; 980 f.; 1339. — [7]) Decharme a. a. O. S. 361 f. — [8]) Rapp, Geschichte des griech. Schauspiels S. 144; Bernhardy II 2^3 S. 394; 691; Fr. Nietzsche, Geburt der Tragödie S. 77 f.; 83; Nestle S. 7; 373_{20}; Leo a. a. O. S. 149 sagt geradezu: „Wer die Brücke sucht, die von Euripides zur *νέα κωμῳδία* führt, kann getrost von der Helena aus seinen Weg nehmen“ und vergleicht u. a. Hel. 1390—1450 mit Plaut. Mil. Gl. IV 8. — [9]) O. Ribbeck, Reden und Vorträge S. 172 f. — [10]) Ebenda S. 174 f.; vgl. auch Decharme S. 364 f.

der Götter. Hierher gehört schon die ganze Voraussetzung des Dramas; der Titelheld verdankt sein Dasein einem Schäferstündchen, das Apollon mit der einstigen Königstochter Kreusa in der Pansgrotte am Abhang des attischen Burgfelsens gefeiert hat. Für diesen Fehltritt ihres Bruders sehen wir nun in mehr naiver als rührender Geschwisterliebe gleich zwei Götter eintreten: Hermes, der, wie er selbst im Prolog verkündet, das ausgesetzte Kind nach Delphi gebracht hat, und Athene, die schliesslich von der Theatermaschine herab alle Bedenken und Hindernisse beseitigt. Niemand anders hat sie gesendet als Apollon; denn aus Scham wagt er selbst nicht zu erscheinen, um sich nicht zu blamieren![1]) Wiesehr diese Befürchtung berechtigt ist, wird uns schon vorher klar, als ihm der einzige Sprössling wegen Vernachlässigung der Vaterpflichten gründlich den Text liest; man glaubt eher einen zornigen Greis der Komödie zu hören, der seinen liederlichen Sohn wegen lockerer Jugendstreiche tüchtig ausschilt.[2]) Ja, auch Zeus und Poseidon müssen sich wegen ihrer Liebesverhältnisse mit Sterblichen von dem jungen Ion ernstlich vermahnen lassen.[3]) Der Kreusa rechnet man es eher zu gute, wenn sie mit Vorwürfen gegen ihren Verführer nicht zurückhält.[4]) Nun sagt zwar unser Schiller sinnvoll:

> Da die Götter menschlicher noch waren,
> Waren Menschen göttlicher.[5])

Aber leider ist letzteres hier keineswegs der Fall; vielmehr sind diese zumeist recht gewöhnliche Sterbliche, echte Alltags- und Durchschnittsmenschen. Ion fegt bei seinem ersten Auftreten den Tempel; sein Kehrbesen wird jedoch deshalb wahrlich nicht poetischer, weil er aus Lorbeerreisern besteht![6]) Da lässt man es allenfalls noch hingehen, dass uns der Frauenchor unter anderen Gemeinplätzen auch etwas von seiner Spindel vorsingt.[7]) Den Xuthos charakterisiert Ribbeck treffend als gutmütig derben Menschen, braven Haudegen, gehorsamen und arglosen Ehemann und warmen Freund von Essen und Trinken, der sich von Apoll necken und dupieren lässt[8]); er ist aber doch wenigstens, dem Autochthonendünkel der Athener zum Trotz, zu der Erkenntnis durchgedrungen, dass „die Erde keine Kinder hervorbringt!"[9]) Der steinalte, närrische Hofmeister Kreusas endlich, unter seinen euripideischen Standesgenossen wohl der wunderlichste, verleitet die Königin beinahe zum Giftmord an ihrem eigenen Sohne; zudem ergeht er sich über die Berechtigung der Notwehr in tiefsinnigen juristischen Doktrinen und betätigt durch das etymologische Spiel mit dem Namen *Ἴων* als „gelehrter Verkehrter" sogar linguistische Schulung. Aber dieser philosophische Anstrich bewahrt ihn nicht davor, schon bei den Schmausenden im Drama Gelächter zu erregen[10]), das gewiss im Zuschauerraum mehrmals einen lauten Widerhall gefunden hat.

Es ist wahr, bei einer Kennzeichnung der komischen Elemente des Stücks werden dessen Personen leicht und unwillkürlich in eine grelle Beleuchtung gerückt, die sie unverdientermassen als Zerrbilder erscheinen lässt. Wir wollen uns vor einer solchen Verkennung des grossen Dichters und seiner Werke wohl hüten und rühmen daher dankbar den ästhetischen Genuss, den gerade auch dieses Drama dem empfänglichen Leser bereitet: mit Recht wird die priesterliche Weihe und liebliche Unschuld der Hauptfigur bewundert[11]); auch fühlen wir uns ergriffen von der warmen patriotischen Begeisterung, die das Stück durchweht. Selbst Tadler des Euripides erkennen willig an, dass der Ion unter allen seinen zahlreichen Werken vielleicht die erfreulichste Wirkung ausübt.[12]) Aber alle diese unbestreitbaren Vorzüge haben wenig mit dem euripideischen Humor zu tun, können also auch dessen misslungene Erscheinungsformen nicht aus der Welt schaffen, und stets wird es als ein Widerspruch, ja als ein Unding empfunden werden, dass, wie die Helena, so auch dieses Familienstück sich zwar als Tragödie gibt, doch in Wahrheit eine sentimentale Komödie ist.[13])

Von dem **Orestes** sagt die Hypothesis: *κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν,* und in Thomas Magisters Argument heisst es gegen Ende: *τὸ παρὸν δρᾶμά ἐστιν ἐκ τραγικοῦ κωμικόν· λήγει γὰρ εἰς τὰς παρ' Ἀπόλλωνος διαλλαγὰς ἐκ συμφορῶν εἰς εὐθυμίαν κατηντηκός.* Das ist richtig; im übrigen darf man nicht zuviel komischen Gehalt von dem Stücke erwarten. Denn die niedrige Fassung und parodische Färbung des dem Altertum heiligen Orestesmythus wirkt eher erkältend und abstossend;

---

[1]) v. 1556 f. — [2]) v. 436 f. — [3]) v. 384 f. — [4]) v. 446 f.; vgl. Nestle S. 126 f.; Leo S. 102. — [5]) Die Götter Griechenlands, vorletzte Strophe (der älteren Fassung). — [6]) v. 145: *δάφνας ὁλκοῖς.* — [7]) v. 506. — [8]) O. Ribbeck a. a. O. S. 175. — [9]) v. 542. — [10]) v. 1171 f. — [11]) Bernhardy a. a. O. II 2³ S. 483 f. — [12]) Mommsen, R. G. I⁶ S. 908; Klein, Gesch. des Dramas I S. 472 f. — [13]) Decharme a. a. O. S. 364 f.

und dass nach dem sprunghaften Verlauf der Handlung, bei der, ohne einheitlichen Zusammenhang, Wahnsinn und Seelenqual, Schwesterliebe und Mordanschlag, Todesurteil und Brandstiftung, Jammergeheul und Apotheose einander ablösen, bis „ein luftreisender Gott als Heiratsagent" drei Verlobungen vermittelt, einen solchen Wirrwarr wird man eher widerwärtig als komisch nennen müssen.

Und doch ermangelt das Stück keineswegs gänzlich des Reizes der Komik: er liegt nämlich einmal in der Schilderung der Volksversammlung in Argos, die über den Muttermord Orests Gericht hält; denn in ihr hat man mit Recht eine satirische Charakteristik des süssen Pöbels von Athen oder vielmehr seiner Führer erkannt. Die Annahme ist um so weniger abzuweisen, als schon der Scholiast das Vorbild zu dem wühlerischen Demagogen aus der Fremde, der für Orests Steinigung stimmt, in Kleophon erblickt[1]): er war aus Thrakien in Athen eingewandert und hatte sich, nach dem Absterben der grossen Geister, zum wüsten Schreier ausgebildet, der seine Gegner nicht nur mit bitterem Hohne verfolgte, sondern am liebsten dem Henkerbeil überlieferte.[2]) Als Freund des Friedens macht Euripides aus seiner Abneigung gegen den gefährlichen Zungenhelden, der sich als Störenfried in das attische Gemeinwesen eingedrängt hatte, kein Hehl und brandmarkt seinen Charakter mit drastischen Worten. Schon vorher hat er in scharfen Umrissen die Karikatur eines Achselträgers gezeichnet, der den Grossen nach dem Munde redet und daher als politische Wetterfahne erscheint. Obwohl uns die Scholien mit einer Erklärung im Stiche lassen, liegt doch die Beziehung auf den „Κόθορνος" Theramenes nahe genug.[3]) Der Dichter führt ihn unter dem Namen des aus der Ilias bekannten Talthybios ein[4]), gewiss nicht ohne Grund! Denn wie sich Euripides auch sonst nicht genugtun kann, die Herolde als schadenfrohe und gewalttätige Unglücksboten oder aber als Liebediener der Mächtigen in ein ungünstiges Licht zu setzen[5]), so dient ihm hier schon allein jene Benennung dazu, das Bild des charakterlosen Strebers noch zu vergröbern und ihn selbst dem Gelächter preiszugeben.[6])

Und noch ein zweites Mal tritt eine solche komische Wirkung in Kraft. Als nämlich drinnen im Palast Helena und Hermione von Orestes umgebracht werden sollen, da stürzt, dem drohenden Blutbad entronnen, ein phrygischer Sklave heraus, ein feiger, weibischer Eunuch, wie ihn unser Dichter anscheinend nur hier auf die Bühne gebracht hat, falls nicht schon manche Satyrspiele, z. B. der Busiris, dazu Anlass geboten hatten.[7]) In höchst erregten Rhythmen bejammert er zuerst bald sein Todeslos, bald Trojas Fall; dann berichtet er „in ergreifenden Klagetönen und prächtigen Strophen voll phrygischer Weichheit und orientalischen Duftes", was drinnen vorgefallen ist; endlich fleht er unter herzbeweglicher προςκύνησις den herbeieilenden Orest um sein nichtiges Leben an, das ihm dieser auch voll Geringschätzung schenkt. Man sieht, auf den Gang der Handlung bleibt der Auftritt ohne Einfluss und ist lediglich eine eigenartige Form und Fassung des Botenberichts; in dieser Hinsicht lässt sich der ganze Auftritt vielleicht am besten vergleichen mit der Szene in Plautus' Captivi, wo der Küchenjunge angsterfüllt aus dem Hause herausstürzt und in grösster Erregung, dementsprechend in äusserst munteren, lebhaften Worten, berichtet, welche Verheerungen der Parasit Ergasilus unter den Töpfen und Speisekammervorräten angerichtet hat.[8]) Wer je, bei einer Aufführung der Captivi, des berückenden Reizes und der erheiternden Wirkung dieses lustigen Zwischenspiels inne geworden ist, kann sich darnach einen Begriff von dem Eindruck machen, den in Euripides' Orest das Auftreten des Phrygers hervorgerufen haben mag. Gewiss war dieser Eindruck ein stark grotesker und phantastischer, umsomehr, als er zweifellos durch laute Musik und possierliches Ballett, nicht zum

---

[1]) Schol. v. 903; 904; vgl. 772. — [2]) Kock zu Ar.' Fröschen 679. — [3]) O. Ribbeck a. a. O. S. 185; Kock zu Ar.' Fröschen 540. — [4]) v. 888; Il. Α 320; Δ 192; Ψ 897. — [5]) Schon den Alten fiel Euripides' Hass gegen die Herolde auf: schol. Or. 896 und fr. 1012 Nck.[2] So ist der κῆρυξ in den Herakleiden (Kopreus, vgl. bes. v. 292 f.), in den Hiketides und — wie v. Wilamowitz (Herakles I[2] 122 A. 18) annimmt — im Erechtheus ein roher Geselle; gutmütig ist Talthybios in der Hekabe und in den Troades; doch schämt er sich hier (v. 786 f.) seines Standes. Ein Herold, Chalbes, trat auch im Busiris auf; vgl. Nauck[2], fr. tr. Gr. p. 452. — [6]) Wie Euripides an dieser Stelle vermutlich sich selbst charakterisiert, durften wir schon andeuten (s. o. S. 4 A. 4). Auch sonst schreckt er vor Selbstironie keineswegs zurück (s. u.) und liefert auch damit zur Komik einen beachtenswerten Beitrag. — [7]) v. 1369 f. Ueber den Verschnittenen in Sophokles' Troilos s. o. S. 11; über die Datierung dieses Stückes und seine etwaige vorbildliche Bedeutung für die Szene in Euripides' Orest vgl. „der Sklave bei Eur.'", Grimma 1892, S. 21. — [8]) Plaut. Capt. 906 f. Aus anderen Gründen wird unsere Euripidesstelle von Leo, Plautinische Forschungen S. 120, mit Plaut. Casin. 621 f. verglichen.

mindesten durch das orientalische Kostüm des Verschnittenen noch gesteigert wurde. So ist diese Szene zwar ein Beispiel echteuripideischer Effekthascherei; aber es wird niemand behaupten wollen, dass der Dichter seinen Zweck nicht erreicht oder etwa die burleske Wirkung verfehlt hätte; vielmehr haben wir es hier gewiss zu tun mit einer der gelungensten Proben der Komik des Euripides.[1] Damit steht keineswegs im Widerspruch, dass Aristophanes gerade solche kretische Monodien, wie ja allerdings das Lied des Phrygers eine ist, durch grausame Persiflage scharf rügt[2] und namentlich den übermässigen Gebrauch des Schetliasmos, d. h. der Wiederholung einzelner Wörter, sowie die willkürliche Vermischung der Metra lächerlich macht. Sicher sind manche Monodien nichts weniger als komisch gemeint[3]) und wirken mitten in der tragischen Stimmung störend und verwirrend, gehören also dann höchstens in das Bereich unfreiwilliger Komik. Hier aber dient ja die Monodie einem komischen Zweck und erfüllt also durchaus ihre Bestimmung.

Daher ist schliesslich auch das Urteil des Scholiasten[4]): *ἐντεῦθεν ἐξέστη τοῦ ἰδίου ἤθους ὁ Εὐριπίδης ἑαυτῷ ἀνοίκεια λέγων* nur bedingt richtig. Dass Euripides in seinen Dichtungen auch sonst häufig „aus seinem eigenen Charakter herausfällt, indem er seiner Unwürdiges sagt," lässt sich allerdings nicht leugnen; nirgends ist man bei ihm davor sicher, dass er die eigene tragische Illusion zerstört. Doch trifft dieser Tadel hier ebensowenig zu, als man Sophokles, Shakespeare oder Schiller wegen ihrer humoristisch gefärbten volkstümlichen Figuren wird bemängeln wollen. Mag also Euripides' Orest sein, wie er will — H. Steigers Versuch einer ästhetischen Rettung[5]) ist wohl kaum gelungen —, der Dichter hat seinem schwachen Stücke durch diese phantastische Einlage gewiss einen eigenartigen komisch-phantastischen Reiz verliehen, der zwar hier, wie jegliche Komik in der Tragödie, entbehrlich ist[6]), aber doch für die geistige Beweglichkeit und künstlerische Vielseitigkeit unseres Dichters ein erfreuliches Zeugnis ablegt.

Mit der Betrachtung von Euripides' Orestes[7]) sind wir bereits in die letzte Lebenszeit des grossen Tragikers herabgestiegen und haben demgemäss seit der Aufführung der Alkestis[8]) einen Zeitraum von vollen drei Jahrzehnten durcheilt. Wir haben die beiden Stücke und ausserdem noch zwei andere während dieser Frist auf die Bühne gebrachte Dramen deshalb genauer ins Auge gefasst, weil einmal erhaltene Dichterwerke noch am ersten berechtigte Schlussfolgerungen gestatten, dann aber durch die Didaskalie der Alkestis die Tatsache verbürgt ist, dass Euripides auch innerhalb seiner Tragödien komische Tendenzen verfolgt und verwirklicht hat. Dies wird sich nun, wennschon minder augenfällig als bei den vorgenannten Stücken, auch bei anderen erweisen, wobei die Frage, welche von ihnen etwa gleichfalls die vierte Stelle in ihrer Tetralogie eingenommen haben, nunmehr für unsern Zweck gegenstandslos ist. Denn Helena, Ion und Orestes sind für „Schlussstücke" zu lang; sind sie solche aber nicht, so ist damit der Beweis geliefert, dass wir auch in anderen Tragödien nach Spuren des Humors und sonstigen humoristischen Bestandteilen suchen dürfen, selbst wenn diese nicht so hervortreten wie in den genannten Dramen. Alle drei hatten einen unblutigen Ausgang. Prüfen wir, zunächst ohne strenge Beachtung der Chronologie, einmal die Dramen, die sich eines gleichen, mehr harmlosen Schlusses erfreuen.

Unter den erhaltenen gilt dies vor allem von der **Taurischen Iphigeneia**. Hier wird, nach der ergreifenden Wiedererkennnung, von den Geschwistern unter Pylades' tätiger Mitwirkung ein Fluchtplan eingefädelt, der, auf die Täuschung des einheimischen Machthabers berechnet, sehr an das gleiche Vorhaben in der Helena erinnert, zumal hier wie dort schliesslich die nämliche Lösung durch eine Gottheit erfolgt.[9]) Je feiner nun auch die Intrigue in der Iphigenie durchdacht ist, durch einen komischen Zug wird doch dieses Stück vor dem andern schwer beeinträchtigt: während nämlich Helenas Begleiter mutig mit dem Schwert dreinschlagen[10]), entspinnt sich hier, in Ermangelung von Waffen[11]), eine regelrechte Prügelei, bei der es derbe Backenstreiche regnet — eine sehr wenig würdevolle Entlehnung aus der gleichzeitigen Komödie und zugleich das Vorbild für die nur zu

[1]) Vgl. auch Decharme a. a. O. S. 368 f. — [2]) Frösche v. 849; vgl. 944; 1301 f.; 1330 f.; Nestle S. 396_{94} a; Decharme S. 537. — [3]) So z. B. Hek. 1056 f.; s. u. S. 102. — [4]) Zu v. 1369; vgl. auch schol. v. 1512; 1521. — [5]) „Wie entstand der Orest des Euripides?" Programm v. St. Anna in Augsburg 1898; vgl. besonders S. 37 f. — [6]) Vgl. Nestle S. 39; 543_3 a. — [7]) Aufgeführt Ol. 92,4 = 408 v. Chr. — [8]) Ol. 85,2 = 438. — [9]) Bernhardy II 2^3 S. 481. Vgl. auch Leo, Plautin. Forschungen S. 150: „das Motiv des Betrugs und damit die Elemente der Situationskomik ganz aus dem herrlichen Stoffe herauszuschneiden hat erst Goethe vermocht." — [10]) Hel. 1563; 1574; 1581; 1601; 1608. — [11]) I. T. 1366 f.

beliebten Ohrfeigenszenen der mittleren und neueren![1]) Wir sind froh, dass diese Schläge wenigstens nur im Botenbericht unserer Tragödie erwähnt, nicht auf der Bühne selbst auch handgreiflich vorgeführt werden, und können Lessing nicht beipflichten, der sich als beredter Anwalt selbst für die Tragödie der Ohrfeige lebhaft und warm annimmt.[2])

Vor dem Erscheinen des Boten hat der Chor einen Hymnus auf Apollon angestimmt, auf dessen Hilfe er bei dem Vorhaben der Geschwister vertraut. Hat er in dem vorhergehenden Standlied Artemis, deren Priesterin ja Iphigenie ist, besungen[3]), wobei der heilige Oelbaum auf Delos mehr kühn als geschmackvoll Letos Wochenbett genannt wird(!)[4]), so greift er jetzt in die Jugendgeschichte des Brudergottes zurück.[5]) Die Erdgöttin habe aus altem Grolle die Sehergabe und Weissagungskunst dem Kinde entreissen wollen; da habe, zur Wahrung seiner einträglichen Orakelrechte, der kleine Apoll vom Throne des Göttervaters mit seinen Knabenhändchen Blitze geschleudert und damit der Gaia die Beute wieder abgejagt — zum Entzücken des Zeus, der daraus ersehen, wie gut sich sein Söhnchen schon jetzt auf goldreichen Gewinn verstünde.[6]) Euripides benutzt also den Humor in der Götterwelt nicht dazu, uns in eine „olympische Stimmung" zu versetzen, sondern zu einer hier immerhin harmlosen Satire auf das Delphische Orakel, die er jedoch anderwärts erheblich verschärft.[7])

Versöhnlich, obwohl wesentlich ernster, ist auch der Ausgang der **Iphigeneia in Aulis**, gewiss schon in der echten Fassung, falls nicht der Dichter das Stück unvollendet hinterlassen hat.[8]) Die Komik beschränkt sich in diesem Stück auf eine hämische Kritik Agamemnons, der von seinem Bruder als Streber und Stellenjäger mit dem Vorwurf der niedrigen Gunstbuhlerei bei der Bewerbung um den Oberbefehl, dann aber mit dem Spotte des Hochmuts und Wankelmuts gebrandmarkt wird.[9]) Wie an den besprochenen Stellen im Orestes, will man hierin eine Anspielung auf zeitgenössische Verhältnisse und Charaktere erkennen, wodurch die Satire eine besondere Spitze gegen gewisse Strategen erhalten würde.[10])

Einen heiteren Schluss mit Versöhnung und Hochzeit hat man ferner für Euripides' Antigone angesetzt, unter Beibehaltung der Fabel der berühmten sophokleischen Tragödie. Nun ist aber fr. 168 Nck.²:

ὀνόματι μεμπτὸν τὸ νόθον, ἡ φύσις δ'ἴση

ohne Zweifel richtig bezogen worden auf den im Stücke bereits vorhandenen unehelichen Sprössling aus dem Liebesbund zwischen Haimon und Antigone, wonach dann die heimliche Vermählung des Paares lediglich zu den Voraussetzungen der Fabel gehören und weit zurückliegen würde. Hierdurch werden wir mit Notwendigkeit an Hygin. fab. 72 gewiesen, worin, nach Welcker[11]) und O. Ribbeck[12]), zuletzt M. Mayer eine Inhaltsangabe des euripideischen Dramas ermittelt hat.[13]) Dieses schloss, wie wir annehmen dürfen, mit dem freiwilligen Tode Haimons und Antigones, nachdem König Kreon den bereits herangewachsenen Maion als deren Sohn erkannt hatte. Damit ist das Stück als eine tiefernste Familientragödie festgestellt, ihre Erklärung als heiteres Drama[14]), etwa gar als viertes Stück an Stelle eines Satyrspiels[15]), aber erledigt.

Reichen Stoff zur Belustigung wird man vielleicht von Euripides' **Philoktet**[16]) erwarten, zumal leider sogar Sophokles in seinem, übrigens weit später aufgeführten, gleichnamigen Drama[17]) durch die Schilderung des armen Dulders und die ausführliche Behandlung seiner Jammerklagen den modernen Leser hie und da zu erheitern pflegt. Euripides wird wohl das Seinige getan haben, mit der Darstellung gerade dieses tragikomischen Zuges seinem grossen Zunftgenossen ein bedenkliches Beispiel zu geben.[18]) Schon haben wir des „geflickten Lumpenkönigs" in der Helena gedenken

---

[1]) Vgl. Axionikos bei Kock, Com. II S. 414; Plaut. Mil. Gl. 445; Amphitr. 407 f.; Ter. Adelph. 213 und Ribbeck, Röm. Dichtung I S. 118. — [2]) Hamburgische Dramaturgie, 55. u. 56. Stück; allerdings teilt auch Götz im Heilbronner Rathaus Ohrfeigen aus, aber mit seiner Eisenhand (Akt 4, Sz. 2). — [3]) v. 1089 f. — [4]) v. 1102. — [5]) 1234 f. — [6]) v. 1267 f.; über das liebe Geld bei Euripides s. u. — [7]) Nestle S. 117. — [8]) Nestle S. 435_{26}. — [9]) v. 337 f. — [10]) Nestle S. 297. — [11]) Trag. II S. 567 f. — [12]) Röm. Tragödie S. 486 f. — [13]) De Eur. mythopoeia p. 73 sq.; vgl. Pauly-Wissowa, Realencyclopaedie I 2403. — [14]) Wecklein, Sitzungsberichte der bayr. Akad., philos.-philol. Kl. 1878, 2. Bd. S. 198. — [15]) Klein a. a. O. I S. 508. — [16]) Ol. 87,1 = 431. — [17]) Ol. 92,3 = 409. — [18]) Daher die *ῥάκη βαιά* in Soph.' Phil. 274; vgl. Nestle S. 396_{94}. Um so wichtiger ist im Gegensatz hierzu, dass bei Aischylos der besiegte und flüchtige Xerxes die volle königliche Würde beibehält; Worte wie Pers. 1001: *πέπλον δ'ἐπέρρηξα* beziehen sich auf den Tag der Schlacht, vgl. v. 466; vgl. Bernhardy a. a. O. II 2^3 S. 286; Bodensteiner, Fleckeisens Jahrb., Suppl. Bd. 19, S. 648.

müssen.[1]) Indes zeitlich eröffnet wird der Reigen euripideischer Jammergestalten durch den kranken und ruinierten Kaufmann Telephos, der pauper et exul[2]) mit Bettlerhütchen und Pilgerstab, Brottasche und Wassergefäss, überdies in zerfetztem Gewande[3]) bei seinen Feinden Heilung sucht.[4]) Ihm folgt der aus seinem Königreich vertriebene Oineus[5]), sodann der vom Vater unter dem falschen Verdacht des Ehebruchs geblendete Phoinix[6]), ferner der durch seinen Sturz vom Pegasus gelähmte Bellerophontes[7]), der Thyestes in den Kreterinnen[8]) und endlich die flebilis Ino.[9]) Euripides schwelgt förmlich in dem seltsamen Genuss, die eindrucksvollen Helden und Fürstinnen der alten Sage an den Bettelstab zu bringen oder aufs Krankenbett zu legen; kein Wunder, dass ihn die Komödie als Bettelpoeten, Flickschneider und Invalidendichter verlacht[10]) und namentlich sein Telephos späteren Geschlechtern wie ein kynischer Philosoph vorkommt.[11])

Verwandte Erscheinungen, namentlich die Einführung von Kindern und Greisen, werden bald zur Sprache kommen; sie sind aber geeignet, den Eindruck nur zu verstärken, dass Euripides mit Schmerz und niederem Mitleid geradezu spielt und beide Empfindungen in komischer Tendenz ausnutzt. Bewegen wir uns also hier auf dem Grenzgebiet zwischen beabsichtigtem und unbewusstem Humor, so neigt sich die Wahrscheinlichkeit doch nach der Seite der Absicht hin. Bedurfte es für einen Ritter vom Geist — ein solcher war ja Euripides — überhaupt erst einer Aufklärung darüber, dass verkümmerte Heroen dem attischen Theaterpublikum, dessen Urteilskraft man ja freilich nicht zu hoch bewerten darf[12]), lächerlich erschienen? Eine deutlichere Belehrung ist aber nicht denkbar als der grausame Spott in Aristophanes' Acharnern! Soweit nun die Chronologie der Stücke feststeht, hat jedoch unser Dichter auch seit 425 nach wie vor, jenem Spotte gleichsam zum Trotz, mit echteuripideischer, unbelehrbarer Konsequenz solche Jammerprinzen und Klageweiber in Tragödien eingeführt. Schon haben wir des schiffbrüchigen und feigen Menelaos und seiner durchtriebenen Ehehälfte gedenken müssen[13]); ebenso sind Theoklymenos, Thoas und Xuthos recht fragwürdige Musterstücke von Königen. Bei der armen Bäuerin Elektra liessen wir es vorsichtigerweise dahingestellt, ob sie auf einen komischen Eindruck berechnet ist.[14]) Für die ebengenannten Personen ist jedoch der Wahrscheinlichkeitsbeweis erbracht: wir dürfen annehmen, dass der Dichter, unbeirrt durch den Hohn vollgiltiger Beurteiler, dem Humor zuliebe absichtlich die Heroenwelt nach wie vor trivialisiert hat.[15])

Doch wir waren ja aus auf eine Musterung der Dramen mit glücklichem Ende. Von vorn herein ist man geneigt, in derartigen Stücken märchenhafte, phantastische Vorgänge nicht tiefernst zu nehmen, sondern ihnen eine heitere Deutung zu geben. Derselben Tetralogie wie der zuletzt besprochene Philoktet gehört auch der **Diktys** (aufgeführt 431 v. Chr.) an, ein Stück, das darin gipfelt, dass Perseus seinen Peiniger Polydektes samt seinen Gästen durch Vorzeigung des Gorgonenhauptes versteinert. Solch' ein abenteuerliches Wunder hat gewiss als seltener Theatereffekt seine Wirkung nicht verfehlt, weshalb sich Euripides eine Wiederholung dieser „plastischen Momentaufnahme“[16]) in der **Andromeda** (vom Jahre 412) nicht hat versagen mögen. Denn hier übt derselbe sieghafte Held bei der Rückkehr von der Erlegung des Seeungeheuers an Phineus die gleiche Rache. Beide Male wurde das Geschehnis zwar nur durch den Botenbericht vergegenwärtigt[17]); wiesehr es aber auch schon in dieser epischen Darstellung wirken konnte, lässt sich etwa abnehmen aus Wielands Oberon, wo der ganze Hof des Kalifen nach dem rasenden Tanze der Erstarrung verfällt, deren Eintritt das Liebespaar zu eiliger Flucht benutzt. Uebrigens hat sich ja des dramatischen Reizes dieser Szene mit Glück Webers Oper bemächtigt, deren zweiter Akt gerade durch die Inszenierung des lustigen Ereignisses die Würze eindrucksvoller Situationskomik erhält.

---

[1]) s. o. S. 15. — [2]) Hor. Epist. II 3,96. — [3]) Ar.' Acharner 432; 439; 448; 453; 459; 463; vgl. Decharme S. 292. — [4]) Nauck[2], fr. trag. Gr. p. 579 sq. — [5]) Ar.' Acharn. 418 f. — [6]) Ebenda v. 421 f. — [7]) v. 427 f. — [8]) v. 433. — [9]) v. 434; vgl. Hor. Epist. II 3,123. — [10]) Ar.' Frösche 842: *ὦ πτωχοποιὲ καὶ ῥακιοσυρραπτάδη.* v. 846: *τὸν χωλοποιόν.* v. 1063: — *τοὺς βασιλεύοντας ῥάκι' ἀμπισχών, ἵν' ἐλεινοὶ τοῖς ἀνθρώποις φαίνοιντ' εἶναι.* Vgl. Schol. Eur. Phoen. 1539: *ὅλως ἐν πᾶσιν Εὐριπίδης πτωχοποιός ἐστιν.* — [11]) Diog. Laert. VI 87; vgl. Nestle S. 396_{94}. — [12]) Vgl. A. Römer, Ueber den lit.-ästhet. Bildungsstand des att. Theaterpublikums, Abhandlungen der bayr. Akad., philos.-philol. Kl. 1902, S. 1 f.; 40 f. — [13]) s. o. S. 15. — [14]) s. o. S. 14. — [15]) Bisweilen schlägt unserem Dichter das ästhetische Gewissen; vgl. El. 186 f.; 304 f.; nur wird durch solche Selbstkritik die Sache nicht besser. — [16]) So nennt den zauberhaften Vorgang Wecklein, Sitzungsberichte der bayr. Akad., philos.-philol. Kl. 1888, S. 98. — [17]) Welcker II S. 673; 664.

Bei aller Zweifelsucht und rationalistischen Aufklärung oder wohl gerade um dieser Eigenschaften willen macht Euripides auch sonst gern dramaturgische Anleihen an das Wunder. Gewiss dienen sie nicht allenthalben einem komischen Zweck: in der Medeia, dem Phaethon ist ein solcher nicht erfindlich, obwohl der Unbefangene zugeben wird, dass die ergreifende Wirkung dieser doch so ernsten Stücke durch die Luftreisen der beiden Hauptpersonen Gefahr läuft, in das Gegenteil verkehrt zu werden. Entschieden komisch aufgeputzt aber ist der Pegasusritt des Bellerophontes in dem nach ihm benannten Stück und in der Stheneboia; und mag das letztere noch so erschütternd endigen, mag der Held selbst wegen seiner transszendentalen Grübeleien noch soviel Berührungspunkte mit Faust haben[1]), er fordert, zumal in seiner zerfetzten Kleidung[2]), doch auch den Vergleich mit dem „Ritter von der traurigen Gestalt“ heraus[3]) und erscheint demnach mitten in der Tragödie als eine komische Figur. In der bereits erwähnten Andromeda konnte ferner der Bericht eines Augenzeugen von der Bekämpfung des Seeuntiers durch Perseus gewiss durchaus ernsthaft gehalten sein, wie ja auch Schillers „Kampf mit dem Drachen“ die volle Würde des epischen Stils innehält.[4]) Anders steht es mit der Veranschaulichung des missgestalteten Minotauros in Euripides' **Theseus:** für dieses Stück wie für Ennius' Minos nehmen Welcker[5]) und Ribbeck[6]) ausdrücklich an, dass das Ungeheuer selbst zum Vorschein kam. Dasselbe unförmliche Fabelwesen erschien in den Kretern.[7]) Hierbei war aber ein komischer Reiz unvermeidlich; hat doch auch der in Wagners „Siegfried“ vorgeführte Pappdrache, namentlich bei den ersten Bayreuther Vorstellungen im Jahre 1876, der Heiterkeit des ja sonst auch noch so andächtigen Publikums nicht entrinnen können.

Ganz anderer Art, freilich etwas künstlich, ist ein Spiel des Witzes, das der Dichter hier mit dem Namen *ΘΗϹΕΥϹ* oder vielmehr mit dessen einzelnen Buchstaben treibt. Ein des Lesens unkundiger Hirt hat den Namen des Helden gesehen, entweder wie ihn dieser zum Zweck einer Botschaft in den Sand malte[8]), oder als Inschrift auf seinem Schilde trug[9]), und gibt ihn jetzt, buchstabierend oder richtiger: die einzelnen Buchstaben beschreibend, in seinem Botenbericht wieder.[10]) Die gelehrte Miene, die der gutmütige Bauer bei seiner Prüfung in der Buchstabierkunst aufsetzt, mag ihre erheiternde Wirkung nicht verfehlt haben[11]); sonst hätte nicht mit demselben Namen der feinsinnige Agathon in seinem Telephos[12]) ein ähnliches Experiment angestellt und durch diesen Rebus seinen berühmten Zeit- und Zunftgenossen noch zu überbieten gesucht.

Da hat freilich **Polyidos**, der Held einer nach ihm benannten Tragödie, ein weit schwierigeres Rätsel zu lösen. Dem kretischen Königspaare Minos und Pasiphae ist sein Knäblein Glaukos in ein Honigfass gefallen und verschwunden. Auf Befragen erhält der betrübte Vater das Orakel, wer eine dreifarbige Kuh in seinen Herden am besten deuten und ermitteln könne, werde auch das Kind auffinden und wieder lebendig machen. Während die einheimischen Wahrsager ratlos sind, erkennt der aus Argos herbeigeholte Seher Polyidos die Wunderkuh in dem Maulbeerbaum, dessen Beeren ja die Farbe wechseln, spürt aber auch das Söhnlein im Fasse auf, freilich als Leiche. Da bei den Versuchen zur Wiederbelebung seine Kunst versagt, will ihn Minos neben dem toten Kinde in einem unterirdischen Gewölbe verkommen lassen. Schon ist er hier eingeschlossen, da sieht er, wie eine herankriechende Schlange, die er mit einem Steine tötet, von einer zweiten Schlange durch ein herbeigeschlepptes Wunderkraut wieder lebendig gemacht wird. Dieses muss ihm jetzt zur Wiedererweckung des Kindes dienen. Er gelangt mit dem unverletzten Knaben wieder ans Tageslicht; reichbeschenkt darf er in die Heimat zurückkehren.[13]) Man sieht: der seltsame Mythus ist von tiefernsten Gefühlen und Stimmungen, Elternschmerz und Todesfurcht, durchzogen; Anklänge an die Lage Antigones in ihrer Grabkammer[14]) sind überdies geeignet, solche Empfindungen zu verstärken.[15])

Aber nicht allein der erfreuliche Ausgang, auch schon der märchenhafte Verlauf des Stücks, den wir ja leider im Einzelnen nicht kennen, legt doch die Vermutung nahe, dass auch dieses Drama mancher neckischer Bestandteile, ja einer gewissen ironisch-satirischen Färbung nicht entbehrte.

---

[1]) Wecklein a. a. O. S. 108. — [2]) Ar.' Acharner 426 mit Schol.; s. o. S. 20. — [3]) O. Ribbeck, Reden und Vorträge S. 163. — [4]) Ueber Euripides' Kadmos und seinen Drachenkampf wissen wir zu wenig, um auch nur Vermutungen aufstellen zu können. Vgl. auch Hor. Epist. II 3, 187. — [5]) Trag. II S. 735. — [6]) Röm. Trag. S. 565 f. — [7]) v. Wilamowitz zu Herakl. 1327. — [8]) Welcker, Trag. II S. 735. — [9]) Ribbeck, Röm. Trag. S. 568. — [10]) fr. 382 Nck.[2] — [11]) Decharme S. 375_2. — [12]) Nauck[2], fr. trag. Gr. p. 764. — [13]) Hygin. fab. 136; vgl. Apollodor. 3, 18 Wgn. — [14]) Soph.' Ant. 885; 891 f.; 1205; 1220. — [15]) Welcker, Trag. II S. 775 f.

Welckers Behauptung, diese Tradödie stelle den „Triumph der Mantik“ dar, ist grundverkehrt. Gewiss wird Polyidos wegen seiner Seherkunst herbeigerufen, aber er löst, wie Oidipus, der doch kein Seher ist, das ihm aufgegebene Rätsel vermöge seines Mutterwitzes. Dieser hält auch noch Stich bei der Auffindung des Kindes. Dass er ihm aber zu der dritten, schwierigeren Aufgabe, der Wiederbelebung, naturgemäss nichts mehr hilft, war unserem rationalistischen Dichter ein willkommener Anlass, der ganzen Propheten- und Wundertäterzunft durch den Mund des Minos tüchtig zuzusetzen. Also bewegte sich Euripides hier ganz in seinem Fahrwasser[1]); dabei wird es aber — und darauf kommt es uns ja an — auch hier ohne sarkastischen Seitenhieb, ohne vernichtende Satire nicht abgegangen sein.[2])

Obwohl zu einer und derselben Tetralogie des Jahres 415 gehörig, haben doch **Alexandros** und **Troades** schon insofern verschiedenen Charakter, als das eine, leider verlorene, Stück fröhlich endete, während das andere bis zuletzt düster und ernst ist. In beiden aber nehmen einen breiten Raum Kassandras Prophezeiungen ein, die auch auf das erstere einen grellen Schein werfen. Was von „keckem Humor“[3]) an ihnen ist, beschränkt sich auf den überschwenglichen Ausdruck einer förmlich bakchantischen Raserei und Verzückung; es begreift sich, dass hier das Gebiet eigentlicher Komik, sowenig auch Euripides vor dieser in der Tragödie zurückschreckt, höchstens gestreift wird.

Von dieser Höhe schmerzlicher Ironie versteigt sich der realistische Dichter anderwärts in um so niedrigere Sphären. Mit Recht rügt es Aristophanes, der doch als Komiker wahrlich nicht zimperlich ist, als einen Missbrauch der Tragödie, dass bei Euripides „Weiber in den Tempeln gebären“.[4]) Schon dieser Vorgang allein, der für die **Auge** bezeugt ist, hat Wilamowitz genügt, das Stück für ein Satyrdrama zu erklären[5]); aber so beachtenswert diese Ansicht auch ist, weil damit das Geschehnis als ein derbkomisches gebrandmarkt wird, so muss man doch leider derartiges bei unserem Dichter auch mit dem tragischen Stile für vereinbar halten. Diese Auffassung wird unterstützt durch Vorgänge in andern „Tragödien“. In Euripides' Elektra stehen drastische Einzelheiten, die wir über eine fingierte Entbindung erfahren[6]), wenigstens noch im Zusammenhang mit der grausigen Mordtat und entbehren daher glücklicherweise des komischen Reizes. Auch im Aiolos ist der dem Stücke vorausliegende Verkehr der Geschwister Makareus und Kanake[7]) wegen ihres späteren gemeinsamen Selbstmordes zu blutig gefärbt, um irgend wie erheiternd zu wirken, und es gehörte demnach der ganze frivole Cäsarenwahnsinn eines Nero dazu, die kreissende Kanake mimisch und singend darzustellen.[8]) Mag daher auch der Aiolos so mancher Parodie als Gegenstand gedient haben[9]), für das euripideische Drama mit seinem düsteren Hintergrund ist die komische Behandlung mindestens zweifelhaft. Immerhin fällt Kanakes Niederkunft in den Zeitraum des Stückes[10]); dasselbe gilt von der Entbindung der Danae, deren Liebeshandel mit Zeus ja ein weit märchenhafteres Gepräge hat[11]); und endlich Auge, die im Heiligtum Mutter geworden war, betrat die Bühne als kurz vorher Entbundene.[12]) Das sind alles grelle Erscheinungen und Vorgänge, die eher an das Satyrspiel gemahnen. Bei der Vorliebe, mit der Euripides auch den Kleinsten im Drama ein Plätzchen einräumt, ist es ferner sehr wohl denkbar, dass diese drei Stücke vom Hause her von Kinderstimmen durchtönt wurden — gewiss ein Wonnelaut für beglückte Eltern, aber doch zu naturalistisch, als dass es mit einem ernsten poetischen Kunstwerk vereinbar wäre!

Kein Wunder, dass sich die bürgerliche Komödie, deren Begründer ja nun einmal Euripides ist[13]), auch solcher drastischer Motive bemächtigte. Dort nimmt sich, z. B. in Plautus' Amphitruo, der ausführliche Bericht der alten Magd aus der Wochenstube ganz possierlich aus[14]); auch im Truculentus verschlägt es dem antiken Beschauer wenig, dass Phronesium ihr vermeintliches Kindbett bei offener Tür hält.[15]) Nur denke man sich diese weitherzige Anschauung im Altertum, wo man ja gern alles naiv findet, nicht zu verbreitet oder gar allgemein: Aristophanes wenigstens hält, wie wir

---

[1]) Nestle S. 108 f. — [2]) Auch Hypsipyle soll um eines verstorbenen Kindes willen, das sie freilich vernachlässigt hat, getötet und ihm ins Grab nachgesendet werden und erlangt schliesslich, wie Polyidos, Errettung aus der gleichen Gefahr (Welcker a. a. O. II S. 554 f.; Ribbeck, Röm. Trag. S. 160 f.). Ueber die komische Rolle Hypsipyles als Kinderwärterin s. u. — [3]) Bernhardy, Lit. II 2[3] S. 474. — [4]) Frösche 1080 mit Schol. — [5]) Herakl. I[1] S. 40 A. 53. — [6]) Eur.' El. 651 f.; 1123 f. — [7]) Ar.' Frösche 1081; vgl. v. 850; Wolken 1371 f. mit Schol. — [8]) Suet. Ner. 21; Dio Cass. 63, 10 u. 22. — [9]) Welcker II S. 871 f.; vgl. auch Kock zu Ar.' Frösche 1475. — [10]) Welcker, Trag. II S. 869. — [11]) Ebenda S. 638. — [12]) Ebenda S. 764. — [13]) s. o. S. 15. — [14]) v. 1061 f. — [15]) O. Ribbeck, Röm. Dichtung I S. 105.

sahen, solche Geburtsszenen mit der Tragödie nicht für verträglich, und in Platons Idealstaat wird die Darstellung einer Liebenden oder gar einer Schwangeren überhaupt verpönt.[1])

Da war dem geistvollen Philosophen gewiss Aischylos der rechte Mann, der sich bei Aristophanes rühmt, nie ein liebendes Weib dargestellt zu haben.[2]) Aber selbst vor der Einführung des schwangeren Weibes scheute sich Euripides nicht, so in den Temeniden, wo Hyrnetho in diesem Zustande, doch unter sonst wenig bekannten Verhältnissen, ums Leben kommt, ebenso in den Skyrierinnen, einem wohl sehr satyresken Drama, das, ganz wie das gleichnamige sophokleische Stück, Achills Liebesverhältnis zu Deidameia auf Skyros, behandelte. Schon die wenigen Fragmente eröffnen uns in den Inhalt des Dramas einen Blick, an dem wir genug haben.[3]) Darüber schweigen wir hier lieber und lassen auch die medizinischen Erklärungen gern auf sich beruhen.[4])

Weniger grell nimmt es sich aus, wenn dergleichen Menschlichkeiten der Fabel des Stückes zeitlich schon weit vorausliegen. Dann handelt es sich um ein ehemaliges heimliches Liebesverhältnis, mit dessen Frucht wir nun im Stücke bekannt werden. Jede sittliche Ereiferung hierüber wäre Luxus. Auch der gestrenge Richter Aristophanes hat hierzu kein Recht, da seine eigenen Komödien von Obszönitäten wimmeln [5]); nur sind es eben Komödien! Mit Recht urteilt daher Nestle: „Nur von jenem Standpunkt aus, der zwischen Tragödie und Komödie eine scharfe Grenzlinie zieht, kann die aristophanische Kritik begriffen und gerechtfertigt werden.“[6]) Schon haben wir der geschlechtlichen Liebe als eines wesentlichen Bestandteils der Satyrspiele gedenken müssen, auch uns abzufinden gewusst mit Seilenos' Schändung durch den Kyklopen.[7]) Gerade das letztere bedenkliche Reizmittel hat Euripides zwar auch in einer Tragödie, dem Chrysippos, angewendet; aber diese ist, wie es scheint, so ernst und ergreifend verlaufen [8]), dass die Annahme, als habe der päderastische Hautgoût hier einem komischen Zwecke gedient, unstatthaft wäre.

Demgegenüber ist diese Auffassung geradezu geboten für die zahlreichen Fälle des natürlichen Verkehrs unter beiden Geschlechtern. In anderem Zusammenhange kamen bereits die Liebesstoffe mehrerer Dramen, der Antigone, des Theseus, der Auge, des Aiolos, der Skyrierinnen, zur Sprache. Hier haben wir nunmehr der Verführung irdischer Weiber durch Götter zu gedenken, die unser Dichter mit schlecht verhehlter Vorliebe behandelt hat. Zeus erzeugt mit Leda die Helena[9]), mit Alkmene den Herakles, mit Danae den Perseus, mit Antiope die Zwillinge Zethos und Amphion; Poseidon ferner mit Alope den Hippothoon, mit Melanippe Zwillinge; Ares mit Althaia den Meleagros; Apollon mit Klymene den Phaethon, mit Kreusa den Ion.[10]) Unser Schiller freilich hat in den „Göttern Griechenlands“[11]) diesen „schönen Liebesbund“ zwischen „Menschen, Göttern und Heroen“ höchst anmutig geschildert. Wer genauer zusieht, wird ihn aber wenigstens bei Euripides gar nicht sehr ideal finden; denn er dient nicht sowohl dazu, die Sterblichen zu heben, als die Unsterblichen herabzuziehen. Geradezu typisch hierfür ist der von uns daraufhin bereits besprochene Ion: in diesem Stücke wagt sich Apollon, der verschämte Liebhaber Kreusas, nicht einmal selbst hervor, muss sich aber gerade deshalb von ihr wie von dem eigenen Sprössling mit Vorwürfen überschütten und gleichsam in contumaciam verurteilen lassen.[12])

Wie man nun weiss, bildet die *φϑορά* das häufigste Motiv, den beliebtesten Ausgangspunkt für die neuere attische Komödie. So stehen wir unversehens wieder auf deren Boden und lernen Euripides aufs neue kennen als Vorläufer, ja als Begründer des bürgerlichen Lustspiels.[13]) Denn die soeben aufgezählten euripideischen Dramen haben zwar Liebesverhältnisse zwischen Göttern und Menschen zur Vorgeschichte; aber gerade wegen der Vermenschlichung der ersteren verläuft der Liebeshandel meist um so trivialer oder sogar possenhafter; und an Plautus' Amphitruo, dem ja wahrscheinlich auch ein griechisches Vorbild zu Grunde liegt[14]), sehen wir, wie der Liebesverkehr, den wir dort beobachteten, hier in der Komödie einfach weitergeführt wird. Natürlich bewegt sich dieser auch schon bei Euripides ausserdem häufig unter Menschen; doch wenn Aerope im Thyestes erst als Geliebte dieses Königs erscheint, dann in den Kreterinnen von

[1]) Staat III 395 D. — [2]) Frösche 1044; s. o. S. 10. — [3]) fr. 682—684 Nck.[2] — [4]) Welcker, Trag. II S. 477 u. A. 1; III S. 1583; Bernhardy II 2[3] S. 443. Mit Recht bemerkt Welcker, dass „dergleichen eher die Farbe der Komödie hat.“ — [5]) Nestle S. 31. — [6]) Ebenda S. 32. — [7]) Cycl. 582 f.; 597 f. — [8]) Welcker, Trag. II S. 533 f. — [9]) Eur. Hel. 18. — [10]) Die einschlägigen Stücke ergeben sich aus den Namen von selbst. — [11]) Strophe 5. — [12]) s. o. S. 16. — [13]) s. o. S. 15; 22; vgl. Leo, Plautin. Forschungen S. 143 f. — [14]) s. o. S. 14.

einem Sklaven verführt wird[1]), so weiss der Unbefangene wirklich nicht, welche Art der Buhlschaft verzeihlicher ist; jedenfalls wirft sich beide Male ein Mädchen weg, mag nun, wie sonst häufig, ein Gott ihr nahen oder, wie hier, eine Fürsten- und dann eine Sklavenehe sie ins Unglück stürzen, und beide Male ist daher auch das dramatische Motiv weit eher ein bürgerlich-alltägliches, sagen wir kurz: ein komisches, als ein der echten Tragödie angemessenes.

Nun steht aber, wie gesagt, eine solche Verführung meist nicht am Ende, sondern am Ausgangspunkt der Haupthandlung des euripideischen Dramas. Denn entweder wird das heimlich erzeugte Kind, wie in der Antiope, der Alope, der Auge, der Melanippe, dem Ion, nach der Geburt ausgesetzt, ein Schicksal, das auch Alexandros und Oidipus von ihren rechtmässigen Eltern erfahren; oder Mutter und Kind werden, wie in den Kreterinnen und der Danae, gemeinsam dem Tode geweiht, aber noch gerettet; verwandt ist Maions Los in Euripides' Antigone. Einen genrehaften, jedoch mehr sentimentalischen als tragischen Zug gewinnt der Verlauf der Sage, wenn sich der ausgesetzten Kinder Tiere hilfreich annehmen: so werden Melanippes Sprösslinge von einer Kuh[2]), Auges Sohn Telephos von einer Hindin[3]), Alexandros von einer Bärin[4]), Alopes Söhnlein Hippothoon von einer Stute[5]) gesäugt, wie wir wenigstens aus Inhaltsangaben der betreffenden Stücke abnehmen dürfen.[6]) Meist reifen die Königskinder oder Gottentsprossenen als Findlinge unter Hirten oder in der Wildnis heran. Ihr nachmaliges Auftreten führt zu einer ἀναγνώρισις, mit deren liebevoller Darstellung Euripides wieder der späteren Komödie vorgearbeitet hat. Ihre verschiedenen Spielarten behandelt gründlich Fr. Leo: es finden, wie er dartut, nicht nur Eltern ihre Kinder, sondern auch Geschwister, sowie endlich Ehegatten einander wieder.[7]) Und wenn dergleichen dann bei Menandros, Diphilos, Philemon und später bei Plautus immer wiederkehrt, so ist dies eben ein bewusstes Nachtreten dieser Komiker in die Bahnen oder Spuren ihres Meisters Euripides.

Bedingt wird im Einzelnen eine solche künstliche Schürzung des Knotens durch vertraute oder vermittelnde Persönlichkeiten, die bisweilen nicht wenig zum komischen Aufputz der Stücke unseres Dichters beitragen. Nicht als ob sie Euripides erfunden und zuerst angewendet hätte; aber seine Vorliebe für sie ist ganz unverkennbar. Wir haben früher versucht, sie in das grosse Bereich euripideischer Geschmacklosigkeiten zu verweisen[8]); von unfreiwilliger Komik aber später! Indes erscheinen manche dieser Sklaven zusehr als lustige Personen, als dass sie von einer komischen Tendenz frei sein sollten. Hierher gehört der Paedagog, angeblich auf dem Theater eingeführt von Neophron von Phlius, jedenfalls aber auch von Sophokles in der Elektra, der Niobe[9]) und der Kreusa[10]) verwendet, jedoch ohne nachweisbaren humoristischen Zweck. Auch bei Euripides möchten wir dem Hofmeister nicht ohne weiteres eine heitere Rolle zuerteilen, namentlich dann nicht, wenn sein Auftreten überhaupt nur vermutet wird.[11]) Dagegen ist er in der Medeia, dem Ion, der Elektra und den Phoinissen des Euripides allerdings von komischer Färbung nicht frei[12]), und dasselbe gilt von der oft noch wichtigeren Amme, deren Verwendung in manchen verlorenen Stücken sehr wahrscheinlich ist[13]), die uns aber leibhaftig begegnet in der Medeia, der Andromache und dem erhaltenen zweiten Hippolytos.[14]) In dem letztgenannten Stück sinkt die Amme zur Kupplerin herab, die den tragischen Ausgang mitverschuldet; trotz dieser verhängnisvollen Rolle, die mit Komik wenig gemein zu haben scheint, ist sie doch eine Vorläuferin solcher Schandweiber in der Komödie geworden; so hat diese wieder durch Euripides eine neue fragwürdige Bereicherung erfahren. Umgekehrt ist die Amme auch als harmlose und hilfreiche Vertraute schon bei unserem Dichter eine fast komische Erscheinung. Zwar bleibt ihr in der Medeia die drastische Charakteristik ihrer Kollegin aus Aischylos' Choephoren oder aus Shakespeares Romeo und Julia erspart[15]); aber sie besitzt doch auch

---

[1]) Die Annahme Valckenaers (Diatribe p. 12) und Welckers (Trag. II S. 675 f.), beide Titel gehörten einem und demselben Drama an, hat schon G. Hermann mit Recht bestritten (Eur. Cycl. p. XIII); vgl. auch Ribbeck, Röm. Trag. S. 452; Wilamowitz, Obs. crit. in com. Gr. p. 12; Nauck[2], fr. trag. p. 480 u. 501. — [2]) Hygin. fab. 186. — [3]) Moses Chorensis bei Nauck[2], fr. trag. Gr. p. 436. — [4]) Hygin. fab. 91. — [5]) fab. 187. — [6]) Vgl. auch Hygin. fab. 252. — [7]) Plautinische Forschungen S. 142 f. Nicht verschwiegen werden darf, dass in dem Verzeichnis der Wiedererkennungen auch Dramen der beiden anderen grossen Tragiker erscheinen; wichtig aber ist das Zahlenverhältnis: Aischylos finden wir einmal, Sophokles fünfmal, Euripides aber zwölfmal! — [8]) Vgl. „Der Sklave bei Eur.“, Grimma 1892, S. 3 f. — [9]) Welcker, Trag. I S. 290. — [10]) Ebenda S. 393. — [11]) Ebenda II S. 559; 622; 673; 742. — [12]) Vgl. die Stellen in der eben angeführten Abhandlung S. 4. — [13]) Auch dafür finden sich dort die Belege S. 4 A. 2—9. — [14]) Ebenda S. 4 f. — [15]) s. o. S. 11 f.

nicht die Würde der guten Kennedy in Schillers Maria Stuart oder der Amme in der französischen Tragödie. Gleich bei Beginn der Medeia ergeht sich nämlich die alte Zofe wunderlich spintisierend in philosophischen Erörterungen über Weltgetriebe und Menschenlos; ja selbst mit ihrem Jammer lässt sie den Hörer darüber in Zweifel, ob sie wirklich immer ernst zu nehmen ist.[1]) Manche Dienerrollen sind ihr darin verwandt, so schon die greise Schaffnerin in der Helena[2]); sogar auf die sophokleische Sklavenwelt hat dieser tragikomische Charakterzug seine Wirkung ausgedehnt.[3])

Bisher waren es zumeist Dramen mit heiterem oder versöhnlichem Schlusse, die hier zur Besprechung kamen. Denn ihnen war am ersten die Darstellung lustiger Personen und Situationen zuzutrauen. Indes griff die Besprechung zum Zwecke der Vergleichung oder im Interesse der vollständigeren Erläuterung auch bereits hinüber in die Gruppe der wirklich ernsten, eigentlichen Tragödien, die uns gelegentlich Züge zur Ergänzung gewisser Charakterbilder leihen mussten. Es gilt nun endlich, auch diese Dramen noch besonders auf ihren komischen Gehalt zu untersuchen; denn das von uns mehrfach angezogene voreuripideische, sowie das moderne Drama hat uns gelehrt, dass auch im erschütterndsten Trauerspiel für Witz und heitre Laune, Satire und Ironie noch Raum vorhanden ist. Wie sollte auf eine solche Abwechselung die prickelnde Phantasie des vielseitigen Euripides verzichtet haben?

Gern wird sich der besonnene Leser schon von einem alten Erklärer davor warnen lassen, mit humoristischen Deutungen das rechte Mass zu überschreiten. Daher heissen wir ein Scholion, sowenig es auch an sich den Kernpunkt der Sache trifft, doch wegen seiner guten und richtigen Absicht willkommen. Zu **Andromache** v. 32 bemerkt nämlich ein Grammatiker: „die verkehrten Erklärer werfen Euripides vor, er habe tragischen Personen komische Rollen (*κωμῳδίαν*) gegeben; gegenseitige Eifersucht von Weibern, Zänkereien und anderes, was zur Komödie gehört, sei in diesem Drama — der Andromache — enthalten. Sie verkennen aber, dass es auch alles enthält, was zur Tragödie gehört, den Tod des Neoptolemos und die Trauer des Peleus am Schlusse, was doch echttragisch ist.“ Hier ist, wie Hartung richtig erwidert[4]), die Rechtfertigung fast so ungeschickt wie die Anklage. „Alle Leidenschaften,“ sagt dieser, „die das Leben verwirren, stehen der Tragödie zu, und nicht bloss der traurige Ausgang macht ein Stück zu einer solchen; es kommt lediglich auf die Art der Behandlung an.“ So ist es. Wohl leidet auch dieses Drama unter dem schon mehrfach gekennzeichneten Mangel an Heroenwürde, wie ja auch Didymos den Streit zwischen Andromache und Menelaos *ὡς παρὰ τὸν καιρὸν καὶ τὰ πρόσωπα*, mit Recht anstössig finden.[5]) Ferner wird das Wortgefecht zwischen dem Atriden und dem greisen Peleus uns später noch zur Beurteilung bereit finden. Endlich setzt gerade in diesem Stücke bisweilen Euripides' Selbstkritik ein[6]) und weist uns — fast überflüssigerweise — auf so manche Schwächen des Dichters überhaupt wie seiner Andromache insbesondere hin. Also ein völlig ernstes Drama ist sie doch auch nicht zu nennen, am wenigsten ein gutes Stück! Soviel aber ist gewiss, dass Leidenschaften oder Verwickelungen, die auch in der Komödie wiederkehren, nicht schlechthin eine Tragödie zu einer komischen stempeln; sonst würde dies auch gelten von dem noch vorhandenen Hippolytos; denn die hier behandelte Nebenbuhlerschaft zwischen Vater und Sohn kommt unter erschwerenden Umständen mehrfach bei Plautus vor, der dieses hässliche Motiv in der Asinaria, der Casina und dem Mercator mit geistvollem Witz bemäntelt[7]), ja in den Bacchides ihm sogar zur Feier frivoler Orgien verholfen hat.[8]) Wiewenig Komik aber, und was ihr auch nur ähnlich sieht, diesem schwülen Liebesstoff an sich innewohnt, erkennt man am besten aus Schillers Don Carlos: auch hier führt ja die Leidenschaft einer Stiefmutter zum Verderben des jugendlichen Helden; und wenn unser Schiller nachmals Racines Phädra übersetzt hat, so ist er damit dem früheren Thema gleichsam treu geblieben.

Gerade die beiden Hippolytostragödien vergegenwärtigen uns aber auch einen anderen euripideischen Typus, der an den keuschen Joseph gemahnt.[9]) Der Dichter gefällt sich förmlich darin, immer aufs neue diese achtungswerte, aber doch absonderliche Gestalt vorzuführen: nicht nur in den zwei genannten Stücken, nein, auch im Phoinix, wo der Held gleichfalls den Lockungen der

[1]) v. 1 f.; 98 f.; 115 f. — [2]) v. 437 f.; s. o. S. 15. — [3]) Nachgewiesen in obiger Abhandlung S. 3; 31 f.; vgl. Nestle S. 544,a. — [4]) Uebersetzung der Andromache mit Kommentar S. 134. — [5]) Schol. Androm. 362. — [6]) z. B. v. 954 f.; s. u. — [7]) Vgl. O. Ribbeck, Röm. Dichtung I S. 100 f. — [8]) Ebenda S. 94 f. — [9]) 1. Mos. 39, 7 f.

Stiefmutter widersteht, sowie im Peleus, in der Stheneboia, vielleicht auch im Tennes (wenn das Stück nicht unecht ist) hat er einen solchen sittenstrengen Jüngling veranschaulicht. Manches spricht ja auch hier für eine komische Deutung. Wer wollte bestreiten, dass schon das Motiv selbst eine lächerliche Seite hat: zu sehen, wie ein mannstolles Weib hinterrücks dem Stiefsohn einen Liebesbrief schreibt, aber von dem entrüsteten Tugendritter einen Korb bekommt? Euripides wäre wohl auch solch' einer skurrilen Fassung und Behandlung der Fabel fähig gewesen; dann hätten sich der Komödie zur Nachahmung wieder einmal neue Bahnen geöffnet. Doch gibt uns keines der aufgezählten Stücke in seinen Ueberresten für eine derartige Vermutung einen Anhalt; wir können vielmehr, was uns nur wohltut, im Bereich jener Dramen auf tragischem Boden stehen bleiben.

Dies ist uns nicht immer vergönnt bei einer Anzahl anderer Tragödien; sie liefern, bei sonst ernstem, würdevollem Verlauf, durch die Haltung einiger Heroen, sowie durch manches humoristische Beiwerk doch wieder einen Beitrag zur euripideischen Komik. Vor ihrer Betrachtung müssen wir noch einmal unser Gebiet abgrenzen und unsern Standpunkt kennzeichnen. Es ist nämlich für uns befremdlich, dass Decharme in seinem von uns schon mehrfach angeführten gehaltvollen Spezialwerk: Euripide et l'esprit de son théâtre (Paris 1893), unter der Kapitelüberschrift: Les éléments comiques, doch die wenigsten der bisher von uns betrachteten komischen Motive und Bestandteile auch nur einer Erwähnung würdigt. Allerdings finden dort, wie es beinahe unerlässlich ist, die Tragödien mit entschieden humoristischer Färbung, Alkestis, Helena, Ion und Orestes, eine liebevolle Besprechung[1]; was wir jedoch über mancherlei Drastisches und Satirisches in den beiden Iphigenien, über die Trivialisierung der Götter- und Heroenwelt in mehreren erhaltenen und verlorenen Stücken, über die rationalistische Behandlung des Wunders, über die starke, ja anstössige Hervorkehrung des geschlechtlichen oder sogar unzüchtigen Elements in vielen Dramen sagen mussten, bleibt in jenem Kapitel trotz Aristophanes und Aristoteles unerörtert. Allerdings gedenkt Decharme im weiteren einiger tragikomischer Szenen und Personen[2]; nur schade, dass über deren humoristische Bedeutung die Ansichten geteilt sind.[3]

Sollen wir nicht bei der Besprechung der übrigen Stücke Zusammengehöriges auseinanderreissen, so können wir auf Decharme, wie bisher, nur an den einschlägigen Stellen Bezug nehmen. Zunächst haben wir zu prüfen, ob den **Herakleiden** komischer Gehalt eigen ist. Der Herold, der uns mit seinen euripideischen Standesgenossen schon vorübergehend beschäftigen musste[4], hat im Stücke selbst zwar keinen Eigennamen; im Personenverzeichnis aber heisst er wie bei Homer[5], und hier gewiss keineswegs honoris causa, Kopreus, also der „Bote durch dick und dünn"[6], und führt solchen Namen mit vollem Rechte, da er zu seinem rücksichtslosen Gebaren durchaus passt. Daher sieht ihn auch der Zuschauer nicht ohne Schadenfreude und Erheiterung schliesslich unverrichteter Sache wieder abziehen und gönnt ihm den Misserfolg als wohlverdienten Lohn. Wichtiger, freilich auch streitiger ist die komische Figur des Iolaos. Die Frage, ob es eine solche ist, spitzt sich nämlich deshalb eigentümlich zu, weil Decharme und Weil, die hier einander widersprechen, nur von seiner Verjüngung reden, während doch der Gesamteindruck der Person zu beachten ist. Er gehört aber, als ein „zu einem Nichts verkümmerter Grabesgreis"[7], zu den zahlreichen steinalten Leuten, mit deren Einführung unser Dichter zwar an das gemeine Mitleid appelliert, aber der allgemeinen Rührung doch auch eine Dosis Humor beimischt. Mit der altersschwachen Alkmene verhält es sich ja ganz ähnlich.[8] Wenn sie vorwurfsvoll Zeus' Verpflichtungen gegen sie betont[9] und ein andermal selbstbewusst versichert: Allerdings bin auch ich jemand![10], so entbehren solche Aeusserungen des komischen Reizes nicht und verleihen der Tragik einen lustigen Beigeschmack. Doch von Iolaos gilt dies noch in höherem Grade. Sein ganzes Wesen hat etwas stark Patriarchalisches; seine Umgangsformen erinnern in ihrer nachlässigen Weichheit an die Komödie, wie wenn er den Herrscher des Landes mehr als vertraulich, bald *ὦ τᾶν*[11], bald wieder *ὦ παῖ*[12], anredet und dann die erstere Anrede auch selbst von dem Diener hinnimmt.[13]

---

[1] S. 359—370. — [2] S. 371—374. — [3] Vgl. bes. H. Weil, Études sur le drame antique (Paris 1897) S. 128 f. — [4] s. o. S. 17_5. — [5] Il. O 639. — [6] Preller, Griech. Mythol. II S. 185. — [7] Herakleiden v. 166, vgl. Med. 1209. — [8] v. 648 f. — [9] v. 719 f.; vgl. Nestle S. 108. — [10] v. 973. — [11] v. 321; vgl. Bacch. 802, wo dieses in der Komödie häufige Wort gleichfalls einen sehr vertraulichen Sinn hat. — [12] v. 381. — [13] v. 688.

Nun gipfelt aber seine Rolle und zugleich deren verblümte Komik in seinem Auszug zur Schlacht. H. Weil leugnet jene [1]) und glaubt im Gegenteil, dieser von Decharme betonte Gegensatz zwischen der greisenhaften Schwäche und den kriegerischen Anwandlungen des alten Mannes sei echt heldenhaft und darum bewundernswert. Hier können wir aber nur Decharme und seiner komischen Deutung der Stelle beistimmen. [2]) Gewiss wirkt es zunächst ergreifend, wie sich der Alte, der kaum mehr gehen kann, beim Nahen des feindlichen Heeres aufrafft. Man wird an König Priamos bei der Zerstörung von Troja [3]), an den greisen Dogen Dandalo vor Konstantinopel, an Ziska, an Blücher am Morgen der Schlacht bei Waterloo oder vor Paris erinnert, Helden, die trotz Alters und körperlicher Gebrechen Kraft und Mut finden, als streitbare Kämpen auch persönlich dem Feinde die Spitze zu bieten. Indes dieser grossartige, erhabene Eindruck wird uns von Euripides selbst wieder verkümmert. Die Last der Rüstung, die sich der Bürde der Jahre beigesellt, übersteigt Iolaos' Kräfte; so will er sich die Waffen nachtragen lassen! [4]) Dazu werden von allen Seiten Zweifel an seiner Kriegstüchtigkeit laut [5]); es erhebt sich die Frage: „Soll man etwa den Hopliten wie ein Kind gängeln?“ [6]) Aus solchen Reden klingt aber des Dichters eigene Skepsis vernehmlich hervor. Hierzu kommt noch eins. Während bei den genannten greisen Helden der Geschichte alles mit rechten Dingen zugeht, wird hier dem Iolaos auf sein Gebet hin eine übernatürliche Verjüngung zuteil. [7]) Doch wie wenig Euripides selbst dem wunderhaften Vorgang traut, erhellt hinreichend daraus, dass er ihn auf das Schlachtfeld verlegt und dem Hörer nur durch die Botenerzählung vermittelt, im übrigen aber — was man sehr bemerkt hat [8]) — auf die leibhaftige Vorführung des verjüngten Helden verzichtet. [9]) Wieviel freier, reiner, leichter, zugleich wie keck phantastisch vollzieht sich die Verjüngung Fausts, obwohl doch der antike Dichter in seiner mythologischen Tragödie die Gefahr, die der psychologischen Entwickelung seines Helden mit dem jähen Wechsel des Lebensalters drohte, weit weniger zu fürchten brauchte als Goethe in seinem Charakterdrama! Euripides spielt also auch hier ein halbschieriges und gerade darum gewagtes Spiel, das ihm, aus Mangel an Naivität, nicht recht glückt; denn es hat wieder einmal ein mehr oder weniger komisches Gepräge, ohne dass hierzu ein künstlerisches Bedürfnis vorhanden wäre.

Hatten wir soeben eine Halbheit der euripideischen Poesie zu beklagen, so findet sich hingegen wieder manches Uebertriebene in der **Hekabe.** Wir meinen damit nicht den heftigen Ausfall auf die Volksredner, als deren Prototyp, wie so manchmal, Odysseus dienen muss [10]); allerdings findet hierin schon der Scholiast nicht ohne Missfallen eine der Tragödie wenig würdige Zeitanspielung [11]); indes ist dabei ein Seitenhieb auf Kleon ebensowenig nachweisbar als anderwärts auf Alkibiades. [12]) Auch auf die Sophisten richtet der Dichter in unserm Stück einen wuchtigen Hieb, mit Worten, die sich im Munde der greisen Königin recht sonderbar ausnehmen. [13]) Eine bis zur Komik gesteigerte Uebertreibung hat man jedoch in der Blendung Polymestors erblickt [14]), und in der Tat, „die lärmende Monodie des Polymestor erinnert an Auswüchse der Oper.“ [15]) Schon wie er vorher als Typus des Geizigen gezeichnet ist [16]), mag auf menandrische Figuren, wie den Smikrines in dem *'Επιτρέποντες* oder den Knemon im *Δύσκολος,* seine Wirkung geübt haben [17]), die sich dann, unter veränderten Verhältnissen, fortpflanzt in Plautus' Aulularia, ja vererbt bis auf Molières Avare. Aber noch weit greller wird die Vollziehung des Strafgerichts an dem heimtückischen Mörder des ihm anvertrauten Knaben veranschaulicht: jeglichen Mitleids bar, sieht der Zuschauer ihn herumtappen, ganz wie den geblendeten homerischen Polyphem oder den euripideischen Kyklops. Ist dieses Blindekuhspiel im Satyrdrama ganz am rechten Orte, so erregt es in der Tragödie gerechte Bedenken.

Wohl ist der blinde Greis, vor allem Teiresias bei Sophokles, eine ergreifende, tiefernste Erscheinung, und auch der von treuer Tochterhand geleitete Oidipus bleibt, gewiss selbst bei Euripides, über jede komische Wirkung erhaben. Anders hier, wo der schwergestrafte Geizhals, von Seelen- und

---

[1]) a. a. O. S. 128. — [2]) a. a. O. S. 372 f. — [3]) Verg. Aen. 2, 509 f. — [4]) v. 723; 727. — [5]) v. 682; 692; 702 f.; 709 f. — [6]) v. 728 f. — [7]) v. 851 f. — [8]) Vgl. W. Bauer zu v. 862. — [9]) v. 936. — [10]) v. 254 f.; über die spätere Fortentwickelung gerade dieser Person bemerkt Fr. Nietzsche, Geburt der Tragödie S. 79: „Odysseus, der typische Hellene der älteren Kunst, sank jetzt unter den Händen der neueren Dichter zur Figur des Graeculus herab, der von jetzt ab als gutmütig-verschmitzter Haussklave im Mittelpunkte des dramatischen Interesses steht.“ — [11]) Schol. v. 254; vgl. Nestle S. 402_{129}. — [12]) Nestle S. 318 u. 314 f. — [13]) v. 1192 f. mit Schol. u. Nestle S. 81. — [14]) Ebenda S. 397_{95}. — [15]) Bernhardy II 2^3 S. 446. — [16]) Nestle S. 397_{95}. — [17]) O. Ribbeck, Röm. Dichtung I S. 92.

Körperschmerz zugleich heimgesucht und überdies von rachsüchtigen Gefühlen getrieben, wieder einmal den Satz betätigt, dass vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist. Dieser Eindruck wird vollendet durch die wunderliche Einkleidung der Jammerklagen des armen Dulders, deren wir schon gedenken mussten; wenn wir auch zugeben, dass hier das sprunghafte, mit Schetliasmen und Schmerzenslauten ausstaffierte Klagelied die Wutausbrüche des Gepeinigten entsprechend kennzeichnet, so erscheint doch das ganze Gefüge der kretischen Monodie, namentlich unter der grellen Beleuchtung in Aristophanes' Fröschen[1]), viel zu locker, um einen würdigen Schmuck eines ernsten Kunstwerks bilden zu können. Doch wir wollen zur Blendung selbst zurückkehren. Nicht selten werden in Tragödien Personen ihres Augenlichts beraubt, so bei Aischylos: Phineus; bei Sophokles: dessen Söhne, die Phiniden, und der mythische Sänger Thamyris oder Thamyras, namentlich aber Oidipus, dessen Schicksal bis auf Seneca von zahlreichen Dichtern dargestellt worden ist.[2]) Gerade für den letzteren Stoff war die tragischernste Behandlung durch Sage und Tradition gleichsam geboten, sodass auch Euripides, der doch sonst vor einer Abwandlung des Mythus nicht zurückschreckte, sich ihr nicht entzogen hat. Auch bei der Phineussage und der Erzählung von Thamyris ist mit grösster Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass die beiden älteren Dichterfürsten sie im Sinne erschütternder Tragik veranschaulichten. Ebenso führt unser Schiller, gewiss nach sophokleischem Muster, seinen blinden Grossinquisitor durchaus würdevoll ein und widmet der grausamen Verstümmelung von Melchtals Vater eine ergreifende Schilderung. Demgegenüber ist es Euripides weit weniger gelungen, der Blendung seiner Heroen zur Erweckung einer erhabenen Stimmung zu verhelfen. Von dem schon erwähnten Oidipus abgesehen, finden wir sie als Strafe bei ihm wieder im Phoinix und in der Gefangenen Melanippe, doch so, das beide Male den mit Blindheit Geschlagenen Freiheit und Sehkraft wiedergeschenkt, die Strafe demnach aufgehoben wird. Dies ist zwar im Kyklops und hier in der Hekabe, wo Polymestor geblendet wird, nicht der Fall. Und doch ist, obwohl in verschiedenem Sinne, hier wie dort das Strafgericht eben auch nicht frei von possenhaftem Beiwerk, weshalb wir, nach dem Vorgang anderer Kritiker[3]), diese anscheinend so grausige Szene doch zugleich als Beitrag zur Komik des Euripides auffassen möchten.

Wenn dem unglücklichen Polymestor dann die Prophezeiung in den Mund gelegt ist, Hekabe werde, in eine Hündin verwandelt, aus dem Mastkorb ins Meer stürzen und einer Klippe durch ihren Untergang den Namen geben[4]), so ist dies einfach die Wiedergabe einer vorhandenen phantastischen Lokalsage. Ein anderer Zug kommt dagegen wieder ganz auf Rechnung des Euripides. In einem Chorlied beschreiben die gefangenen Troerinnen den Fall Ilions: nach dem Abzuge des Feindes habe man ein Freudenmahl gefeiert und sich süsser Ruhe überlassen; doch ehe die troische Frau das Lager aufgesucht, habe sie ihr Haar geordnet und sich im Spiegel beschaut[5]) — „ganz wie eine eitle, gefallsüchtige Athenerin!" Bei Vergil findet man in der entsprechenden Partie des zweiten Buches der Aeneis hiervon keine Spur; wohl aber „hat der bizarre Euripides seine Freude dran, die Einheit des Bildes durch heterogene Züge zu stören."[6]) Nach alledem enthält auch die Hekabe vereinzelte Bestandteile, die für unser Thema Belege bieten; mindestens zeigen sie, wie hart bisweilen die Extreme einander berühren.

In v. Wilamowitz' hervorragender Ausgabe der **Herakles**, der uns nun beschäftigen muss, heisst es: „Offenbar hatte Euripides für das Komische weder Neigung noch Begabung."[7]) In der Tat gehört ja unser Dichter nicht zu den gottbegnadeten Naturen, die so souverän „die Poesie zu kommandieren" wissen, dass diese „mit urkräftigem Behagen die Herzen aller Hörer zwingt." Wohl hat auch Euripides glänzende Bühnenerfolge zu verzeichnen gehabt: manche seiner Stücke haben eine zauberhafte, ja überwältigende Wirkung ausgeübt[8]), haben einen Sokrates, der sonst im Theater ein seltener Gast war, gefesselt[9]) und Alexanders des Grossen häufige Lektüre gebildet.[10]) Aber die geringe Anzahl seiner dramatischen Siege sowie die unbarmherzige Kritik der Komiker beweist, wie geteilt doch der Beifall war, dessen sich Euripides während seiner langen literarischen Laufbahn zu erfreuen hatte; und man kann nicht behaupten, dass dieses ablehnende Urteil unbillig oder verkehrt wäre.

---

[1]) v. 849; 944; 1330 f.; s. o. S. 18. — [2]) Welcker, Trag. III S. 1490. — [3]) Steinhart in Gosches Archiv für Lit. Gesch. I S. 20. — [4]) v. 1259 f. — [5]) v. 923 f. — [6]) Bergk III S. 588. — [7]) In der wichtigen Einleitung zur ersten Auflage I S. 40. — [8]) Lucian, de conscrib. hist. 1; Plut. Nic. 29 u. Lysandr. 15; Diodor. Sic. 13, 97, 6; vgl. auch Goethe, Gespr. mit Eckermann 28. März 1827 (gegen Ende). — [9]) Cic. Tusc. 4, 29, 63; Aelian, V. H. 2, 13. — [10]) Plutarch, Alex. 8; 51; 53; Arrian, Anab. 7, 16.

Die Tragik unseres Dichters ist „weder künstlerisch noch sittlich rein“[1]), und nicht anders steht es mit seiner Komik. Daher haben wir denn auch bei den vorstehenden Betrachtungen kaum eine Stelle voll echten Humors erspäht, wie er aus dem frischen Born einer reinen Dichterseele quillt; um so zahlreicher waren die Belege für des Dichters Fertigkeit, durch Herstellung einer überraschenden, bisweilen freilich verzwickten Situation, durch komischen Aufputz der Charaktere, durch buntschillernde Gedanken und zugespitzten Gedankenausdruck Heiterkeit oder doch ein Lächeln hervorzurufen. Alle diese Spuren der Komik im weitesten Sinne gehören aber — wir wiederholen es — in das Bereich unserer Aufgabe.

So versäumt denn, wie es natürlich ist, auch Wilamowitz nicht, im Kommentar zum Herakles auf solche Erscheinungen hinzuweisen und sie geistvoll zu beleuchten. „Ganz aus dem Rahmen der Tragödie fällt heraus“ der *ψόγος* und der *ἔπαινος τοξότον.*[2]) Da in Athen *τοξότης* zugleich den Schutzmann bezeichnete, so ergab sich hieraus ein verächtlicher Doppelsinn, den sich schon Sophokles im Aias zu nutze gemacht hatte[3]); auch dort ist eine komische Nebenbedeutung beabsichtigt. Hier bei Euripides wird nun zwar nicht der athenische Polizeisoldat lächerlich gemacht, wohl aber enthält die Stelle eine zeitgeschichtliche Beziehung auf das athenische Heerwesen, das in der Schlacht bei Delion versagt und Athen eine schwere Niederlage zugezogen hatte. Indem die herbe Satire die beiden wichtigsten Truppengattungen, Reiter und Bogenschützen, einer witzelnden Kritik unterzieht, verletzt sie zweifellos unser ästhetisches Gefühl und würde auch unseres Dichters Vaterlandsliebe in Frage stellen, wenn wir nicht aus vielen echtpatriotischen Stellen seiner Dramen indirekt schliessen müssten, dass er im Gegenteil auch hier dem Wohle seiner geliebten Vaterstadt hat dienen wollen.

Auf rein ästhetischem Gebiete liegt sodann der komische Eindruck, den man von gewissen Personen des Stückes empfängt. Euripides ist ein Freund des Absonderlichen, Extremen, und so mag er denn unter seinen Bühnenfiguren Vertreter des höchsten wie des frühsten Lebensalters nicht entbehren. Zunächst die Greise. Dass diese für die Tragödie besonders geeignet sind, begreift sich. Ihre ehrfurchtheischende Erscheinung, ihr langsamer, würdevoller Gang, ihre getragene Sprechweise, die in ihrer Rede zum Ausdruck kommende reiche Lebenserfahrung machen bejahrte Männer und ehrwürdige Matronen zu den wirksamsten Personen des Trauerspiels. Von Aischylos' Atossa und Sophokles' Oidipus an bis herab auf Shakespeares Menenius, dann an Goethes und Schillers Alba, sowie namentlich an Andreas Doria, Talbot und Attinghausen finden wir dies bestätigt. Auch werden im Chor alte Leute vom Dichter mit Vorliebe und mit Glück verwertet, so von Aischylos in den Persern und in allen drei Tragödien der Orestie, sowie von Sophokles in den drei thebanischen Stücken; und noch in der Braut von Messina bilden die „greisen Häupter dieser Stadt“, auch ohne zu reden, eine eindrucksvolle Staffage. Aber freilich, „senectus ipsast morbus“[4]); und sobald vollends die Schwächen und Gebrechen des Alters, Anfechtungen des Körpers und sonderbare Eigenheiten, wie Geschwätzigkeit oder Starrsinn, vom Dichter in den Vordergrund gerückt werden, ist der Eindruck leicht ein wunderlich phantastischer. Das gilt von der Amme in den Choephoren[5]) und der Priesterin in den Eumeniden, die unbehilflich vor Altersschwäche „auf allen Vieren“ heranschleicht[6]); ebenso wie von dem redseligen Polonius, ja selbst von König Lear. Denn auch wenn wir dieser Figur das Zugeständnis machen, dass an ihr „jeder Zoll ein König“ ist, so hat doch Goethe mit Recht an dem dünkelhaften, wahnsinnigen Alten manches geradezu absurd gefunden.[7]) Liegt dort der Grund zu dem fast lächerlichen Eindruck vornehmlich in der Uebertriebenheit der Kennzeichen des Alters, so finden sich diese komischen Merkmale erst recht wieder an den Greisen des Euripides. Nicht als ob er allzuoft solche einführte: unter den erhaltenen Dramen haben einen Chor von Greisen nur die Herakleiden[8]) und der Herakles[9]), nicht aber, wie man gewöhnlich annimmt, die Alkestis[10]); von Greisinnen nur die Hiketides[11]); unter den verlorenen, soweit wir urteilen können, die Antiope[12]), wahrscheinlich auch die Kreter[13]) und der Kresphontes[14]); aus der *πάροδος* eines euripideischen Greisenchores ist ausserdem vermutlich fr. adesp. 25 Nck.²[15]) Unter diesen Choreuten sind es nun namentlich die im Herakles, bei

---

[1]) Mommsen, R. G. I⁶ 908. — [2]) v. 159 f. und 188 f.; vgl. Wilamowitz I² S. 139. — [3]) v. 1120. — [4]) Ter. Phorm. v. 575. — [5]) s. o. S. 11. — [6]) v. 36 f. mit Schol: *ἔξεισι — τετραποδηδὸν ἐκ τοῦ νεώ.* — [7]) Fr. Kreyssig, Vorlesungen über Shakespeare II³ S. 113. — [8]) v. 120. — [9]) v. 275; 637; 692 f.; 760 u. ö. — [10]) Die Hypothesis nennt fälschlich Greise; nach v. 473 f. sind es jedoch unverheiratete Männer, wohl Altersgenossen des Admetos. — [11]) v. 42; 95. — [12]) Nauck², fr. trag. Gr. p. 412; Wilamowitz, Herakles I² S. 116. — [13]) Welcker, Trag. II S. 801. — [14]) Ebenda S. 831. — [15]) Wilamowitz a. a. O. II² S. 28.

deren Darstellung der Dichter die Farben sehr stark und grell aufträgt. Auf Stäbe gestützt, wanken sie herbei und charakterisieren sich selbst richtig mit den Worten v. 111 f.:

ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερωπὸν
ἐννύχων ὀνείρων,
τρομερὰ μέν, ἀλλ' ὅμως πρόθυμα.

Und ihnen steht, an der Spitze einer hilflosen Schar Schutzflehender, wieder ein Greis gegenüber, der von sich sagt v. 228 f.:

— πρὸς δ' ἔμ' ἀσθενῆ φίλον
δεδόρκατ' οὐδὲν ὄντα πλὴν γλώσσης ψόφον.
ῥώμη γὰρ ἐκλέλοιπεν, ἣν πρὶν εἴχομεν·
γήρᾳ δὲ τρομερὰ γυῖα κἀμαυρὸν σθένος.

Aber dieser bis zur Schattenhaftigkeit hinfällige Amphitryon ist nur einer unter vielen. Ohne hier nochmals der zahlreichen euripideischen Paedagogen und Ammen, sowie der bejahrten Diener und Vertrauten zu gedenken, die fast sämtlich gerade vermöge ihres Alters komische Züge an sich tragen[1]), weisen wir nunmehr um so nachdrücklicher hin auf die steinalten Heroen und Fürstinnen, die bei Euripides „durch den Eindruck menschlicher Schwäche und Nichtigkeit bald Rührung und Wehmut, bald eine humoristische Stimmung erwecken.“[2]) Schon die vorhandenen Tragödien beweisen hier genug: sie haben uns bereits Material geliefert bei der Betrachtung des Pheres in der Alkestis[3]), des Iolaos und der Alkmene in den Herakleiden[4]), des Peleus in der Andromache.[5]) Die Königin von Troja sehen wir in der nach ihr benannten Tragödie und in den Troades unter der Last der Jahre mühselig einherwanken. Das ist aber doch nicht komisch! wird man uns vielleicht einwenden. An sich gewiss nicht; aber wie Euripides diese hoheitsvolle Persönlichkeit mit einem so hinfälligen, gebrechlichen, des Gehens und Stehens kaum mächtigen Körper bekleidet, das entspricht ihrer tragischen, ja poetischen Würde wahrlich nicht; wir verstehen es beinahe, dass Polymestor mit ihr das ganze Weibergeschlecht verwünscht und nach seiner Blendung auf ihren Anblick noch am liebsten verzichtet! Hie und da häufen sich die greisen Jammergestalten, so in den Hiketides, wo zu dem Chor der Matronen[6]) noch Theseus' Mutter Aithra und der alte Iphis hinzutritt; ebenso in den Phoinissen: neben dem hochbetagten Königspaare erscheint hier der alte Paedagog und der blinde Teiresias. Und wenn letzterer in den Bakchen mit dem gleichfalls uralten Kadmos, allerdings von einem jugendfrischen Aufschwung des Herzens erfasst, aber doch körperlich geschwächt, zu Tanz und Lustbarkeit des Dionysosfestes auszieht[7]), so ist dieser Anblick so wunderlich, dass er bei Pentheus — und gewiss nicht minder bei dem Theaterbesucher — lautes Gelächter *(πολὺν γέλων)* erregt.[8]) Wie endlich auch in den verlorenen Dramen unseres Dichters das Greisenalter so manche Vertreter gefunden hat, geht schon aus der grossen Zahl der Euripidesstellen hervor, die Stobaeus in seinem Florilegium unter den Kapitelüberschriften Ἔπαινος γήρως und Ψόγος γήρως anführt.[9]) Als Beispiel diene nur die Jammerklage des greisen Aiolos[10]):

φεῦ φεῦ, παλαιὸς αἶνος ὡς καλῶς ἔχει·
γέροντες οὐδέν ἐσμεν ἄλλο πλὴν ψόφος
καὶ σχῆμ', ὀνείρων δ' ἕρπομεν μιμήματα·
νοῦς δ' οὐκ ἔνεστιν, οἰόμεσθα δ' εὖ φρονεῖν. —

Scheinbar entgegengesetzt und doch dem nämlichen Zwecke dienstbar ist das Auftreten von Kindern. Sie verdanken ihr Erscheinen im Drama überhaupt erst unserem Euripides, wie Haym in einer sehr sorgfältigen Abhandlung nachgewiesen hat.[11]) Aischylos hat wohl noch ganz auf die Einführung von Kindern verzichtet. Gewiss ist es kein Zufall, dass Accius' Telephus, der nach Aischylos' gleichnamigem Stücke gearbeitet war, von einer Bedrohung des kleinen Orestes anscheinend keine Spur enthielt.[12]) Sophokles und Aristophanes haben sich sodann die Neuerung zu nutze gemacht, ersterer sie jedoch weit sparsamer angewendet. Auch die modernen Dichter haben darin Mass gehalten, und mit Recht; denn einmal steht die Schwierigkeit der Charakteristik der

[1]) s. o. S. 24 f. — [2]) O. Ribbeck, Röm. Dichtung I S. 86. — [3]) s. o. S. 13. — [4]) s. o. S. 26. — [5]) s. o. S. 25. — [6]) s. o. S. 29. — [7]) v. 180 f.; 204 f. — [8]) v. 250; s. u. S. 34. — [9]) Kap. 115 u. 116; vgl. Nauck[2], fr. trag. Gr. p. 1011.. — [10]) fr. 25 Nck.[2]. — [11]) De puerorum in re scaenica Graecorum partibus; Diss. philol. Hal. Bd. XIII 1897, S. 292 f. — [12]) Ribbeck, Röm. Trag. S. 345; 347.

Kleinen in keinem rechten Verhältnis zur Bedeutung ihrer Rollen; dann aber ist ihre Darstellung, weil zusehr vom Augenblick und der Laune des Kindes abhängig, unberechenbar. Immerhin sind gerade die Kinderszenen im Götz und im Tell überaus anmutig, während die stummen Kinderrollen in den Geschwistern und im Don Carlos begreiflicherweise zurücktreten.

Wie hat sich nun *Euripides, der Schöpfer dieser dramaturgischen Einrichtung*, mit ihr abgefunden? Mit unverkennbarer Vorliebe gönnt er in seinen Dramen auch den Jüngsten ein Plätzchen[1]), ja er zuerst lässt sie sogar zu Worte kommen. Nicht von Wesenheit sind die wenigen aus dem Hause herausdringenden Schmerzensrufe der sterbenden Kinder der Medeia[2]), die freilich schon vorher mehrmals selbst den Schauplatz betreten und durch ihre rührende Erscheinung, namentlich Angesichts ihres drohenden Endes, das Herz des Zuschauers ergriffen haben.[3]) Scheinbar wichtiger, weil länger und selbständiger, sind die Gefühlsäusserungen von Kindern in der Alkestis[4]), der Andromache[5]), den Hiketides[6]) und wohl auch im Theseus[7]); indes die Gesänge sind unkindlich und haben daher keinen charakteristischen Wert.[8]) Dass sie deshalb etwa komisch wirkten, wird niemand behaupten wollen, am wenigsten, dass eine beabsichtigte Komik in ihnen enthalten wäre. Dasselbe gilt von den wort- und gesanglosen Rollen der Kinder in den Herakleiden[9]), der Hekabe[10]), den Troades[11]), den Phoinissen[12]) und der Aulischen Iphigenie[13]); mag bei ihnen der Abstand gegen die hochbetagten Personen, mit denen sie hie und da zugleich auftreten, auch recht erheblich sein und daher einen grellen Eindruck machen, dieser dient doch im wesentlichen einer ernsten Bestimmung oder doch, wie Teiresias' Tochter Manto in den Phoinissen, als eine immerhin wirksame Staffage. Anders steht es, wenn ganz kleine Kinder sichtbar wurden oder sich bei ihrer Geburt durch Geschrei bemerkbar machten. Vermutungsweise haben wir letzteres bereits für Euripides' Aiolos, Auge und Danae angesetzt, worin ihm dann die neuere attische wie die römische Komödie gefolgt wäre.[14]) Dabei ging es wohl schwerlich ohne Komik im Drama und ohne Heiterkeit im Publikum ab, zumal hier die Kinder selbst durch Puppen veranschaulicht waren, ihr etwaiges Schreien aber hinter der Bühne nachgeahmt werden musste. Inwieweit sodann die Szene drastisch verlief, wo Telephos den kleinen Orest bedrohte, steht dahin. Dagegen stimmten die beiden unehelichen Säuglinge der Weisen Melanippe mit deren pathetischen, religionsphilosophischen Sittenpredigten zu schlecht überein, um nicht Gelächter zu erregen.[15]) Wenn vollends in der Hypsipyle die Titelheldin als Kinderfrau den unmündigen Opheltes auf dem Arme trug, mit ihm tändelte und ihr Eiapopeia mit einer Kinderklapper begleitete[16]), so bot diese Szene wohl nicht nur dem Aristophanes Stoff zu Anspielungen[17]), sondern diente auch anderen Komikern als Vorbild für manch' lustiges Intermezzo. Und wie hier unser Dichter in das Kleinleben der Kinderwelt herabsteigt, so greift er aus dieser auch sonst mehrmals Einzelmotive heraus, wie wenn er gelegentlich erzählt, der kleine Astyanax sei oft zu seiner Grossmutter Hekabe ins Bett gekrochen und habe ihr viel Liebes zu erweisen versprochen, wenn er erst gross geworden sei.[18])

Während wir aber nun mit Wilamowitz auf ein Lied der Kinder im Herakles gern verzichten, weil es wahrscheinlich, wie die vorhandenen Gesänge der Kleinen in andern Stücken, gleichfalls an Fehlern der Charakteristik leiden würde[19]), sind wir um so dankbarer für die „Kleinmalerei aus der Kinderstube“[20]); es ist die aus sinnigem Humor und tiefer Wehmut so schön gemischte Episode, wo Megara ihre getäuschten Hoffnungen auf die Zukunft ihrer drei Söhne beklagt: der Vater Herakles habe dem einen, als künftigem Herrscher von Argos, manchmal seine Löwenhaut umgehängt, dem andern, den er zu Thebens Fürsten bestimmt, die Keule in die Rechte gegeben, dem dritten, als Oichalias späterem König, seine ferntreffenden Pfeile verheissen — ein liebliches Bild kindlichen Spiels, wie es ein tatenreicher Held mit seinen Kleinen daheim anstellt![21]) Wird doch von Agesilaos berichtet, er sei mit seinen Söhnen um die Wette auf Steckenpferdchen geritten[22]), oder von Heinrich IV. von Frankreich, der spanische Gesandte habe ihn einst angetroffen, während er, den Dauphin auf dem

[1]) Vgl. Welcker, Trag. III S. 694; 1594; Sittl a. a. O. III S. 164; Ribbeck, Röm. Dichtung I S. 86; Decharme a. a. O. S. 276 f.; Stauffer, Glanzzeit Athens S. 401 f. — [2]) v. 1271 f. — [3]) v. 82 f.; 894 f.; 925 f.; 969 f. — [4]) v. 393 f. — [5]) v. 504 f. — [6]) v. 1123 f. — [7]) fr. 385 Nck.^{2} — [8]) Wilamowitz, Herakles I^2 S. 119 Anm. — [9]) v. 26; 40; 48; 67 u. ö. — [10]) v. 979; 1005 f.; 1118. — [11]) v. 702; 740 f. — [12]) v. 834 mit Schol.; 953. — [13]) v. 465 f.; 1241 f. — [14]) s. o. S. 22. — [15]) Vgl. Welcker, Trag. III S. 1594. — [16]) fr. 754; 756; 769 Nck.^{2}; Wilamowitz, Herakl. II^2 S. 115. — [17]) Frösche 1305 f.; 1322 mit Kocks Erklärung. — [18]) Troad. 1181. — [19]) Herakl. I^2 S. 119 A. — [20]) Ebenda II^2 S. 110 f. — [21]) v. 460 f. — [22]) Plutarch, Ages. 25.

Rücken, auf allen Vieren herumlief.[1]) — Und diese geliebten Kinder werden von dem eigenen wahnbetörten Vater umgebracht! Freilich ist Herakles, ganz wie in der Alkestis, „ein Naturbursche ohne Erziehung und ohne σωφροσύνη“[2]), und selbst die grausige Hinmordung der Sprösslinge ist nach dem Botenbericht von komischen Zügen nicht frei[3]), weshalb denn auch die Diener beim Anblick des Wahnsinnigen Furcht und Lachen zugleich ankommt.[4]) Wir haben bei der Betrachtung der Bakchen die komische Gestaltung pathologischer Geisteszustände nochmals ins Auge zu fassen und werden in diesem Zusammenhang auf die Stelle zurückgreifen. Für den Herakles erübrigt lediglich ein Wort über Amphitryon, dessen zaghafte Haltung dem Rasenden gegenüber[5]) von Decharme für komisch erklärt wird.[6]) Wir halten diese Annahme durch Weil für widerlegt[7]) und können daher von diesem wichtigen Drama Abschied nehmen.

Auch in den **Phoinissen** möchten wir mit Weil auf Decharmes komische Deutung des Polyneikes keinen Wert legen[8]); sein zaghaftes Auftreten[9]) erklärt sich aus der gefahrvollen Lage, in der auch ein antiker Held, z. B. Odysseus[10]), aus seiner Furcht kein Hehl macht. Ueberhaupt sind die Phoinissen reich an poetischen Schönheiten, die einer Tragödie wohl anstehen, und haben ja daher unsern Schiller zur Verdeutschung veranlasst. Aber ohne untragische Partien, die mehr oder weniger komisch wirken, geht es auch hier nicht ab. Wir rechnen hierher Euripides' Kritik an seinen Zunftgenossen. Würde man es erträglich finden, wenn Goethe, der doch an Euripides' Taurischer Iphigenie manches zu ändern und zu bessern für nötig hielt, seinen Vorgänger mit Seitenbemerkungen bemängelte? Wenn er aber in der Walpurgisnacht wirklich eine Persiflage einiger Zeitgenossen unternimmt, so fällt dies eben aus dem Rahmen der eigentlichen Fausttragödie ganz heraus.

Wie übt nun unser Dichter Kritik an seinen Zunftgenossen? Das euripideische Beweismaterial entwickeln Richard in seiner Doktordissertation[11]) und, besser gesichtet, Nestle[12]). Aus den Phoinissen ist der schon von Didymos bemerkte Seitenhieb auf Aischylos[13]) hier hervorzuheben: während dieser in den Sieben gegen Theben die Helden aufzählt und ausführlich charakterisiert[14]), lehnt Eteokles bei Euripides im Drange der gefahrdrohenden Belagerung als arge Zeitverschwendung *(διατριβὴ πολλή)* dies ab; auch in der Botenerzählung wird unausgesetzt auf die äschyleische Beschreibung der Helden und ihrer Schilde verbessernd Bezug genommen[15]); und wenn dort genau die Aufstellung der feindlichen Scharen an den sieben Toren der Stadt vergegenwärtigt wird[16]), unterlässt es Theseus in Euripides' Hiketides, nach der Stellung der Feinde auch nur zu fragen, „um sich nicht lächerlich zu machen“[17]). Man sieht, Euripides' Absicht ist ausgesprochen satirisch, dreimal und noch öfter gerichtet gegen dasselbe Drama seines grossen Vorgängers. Dabei beachte man noch eins. Seit der ersten Aufführung der *Ἑπτά* (Ol. 78, 1 = 468) waren bis zum Erscheinen der Phoinissen (Ol. 92 = 411—409) fast sechzig Jahre vergangen; Euripides' Kritik war also nicht auf einen Lacherfolg im Theater berechnet, dessen Besucher in der Mehrzahl kaum noch eine Kenntnis der äschyleischen Sieben hatten, sondern sie richtete sich mehr oder lediglich an das gebildete Lesepublikum. Hierdurch wird aber Euripides' Komik um einen wesentlichen Zug bereichert: er besteht in dem keineswegs verhehlten Zweck ästhetischer Polemik. Und wie unser Dichter auch sonst die bei Beginn seiner Laufbahn eingeschlagenen Wege bis ans Ende unverrückt weiterverfolgt, so setzt er mit dieser Kritik in den Phoinissen eben nur früher Begonnenes fort. Bereits gegen die Orestie, namentlich die Erkennungsszene der Choephoren[18]), hat er in der Elektra scharfe Pfeile des Spottes geschleudert[19]) und führt dann diese Bekrittelung weiter im Orestes[20]); in den Herakleiden verlockt ihn die Gleichheit der Situation, an den Hiketides des Aischylos, im Philoktet die Gleichheit des ganzen Sujets, an dem gleichnamigen Stücke des nämlichen Vorgängers Kritik zu üben, von leiseren Anklängen wie Aisch.' Sieben 62 und Eur.' Med. 523 oder Aisch.' Danaid. fr. 44 und Eur.' fr. 898,7 zu schweigen. So kreuzt denn Euripides schon in seinen eigenen Stücken mehrmals die Waffen mit dem grossen Begründer

[1]) Vgl. auch die Lebenserinnerungen des jüngeren Voss: Schiller in der Kinderstube „als Löwe auf vier Füssen.“ — [2]) v. Wilamowitz, Herakl. I² S. 155 Amn. — [3]) Ebenda II² S. 204. — [4]) v. 950. — [5]) v. 1042 f. — [6]) a. a. O. S. 371. — [7]) a. a. O. S. 130; vgl. v. Wilamowitz I² S. 113 f. — [8]) Decharme S. 373 f.; Weil S. 129. — [9]) v. 261 f. — [10]) s. o. S. 6. — [11]) De Euripide Aeschyli et Sophoclis correctore vituperatore imitatore, Kiel 1871. — [12]) S. 38 f. — [13]) v. 751 mit Schol. — [14]) v. 356 f. — [15]) Kinkel zu Phoin. v. 1091; 1111; 1116 f.; 1121 f.; 1126; 1135; 1137 f. — [16]) Aisch.' Sieben 375 f. — [17]) Eur.' Hik. 846 f. — [18]) v. 160 f.; 218 f. — [19]) v. 524 f. — [20]) Nestle S. 39.

der Tragödie, der ihm, wenn auch ideell und indirekt, nachmals in Aristophanes' Fröschen als gefährlicher Gegner seinen Spott reichlich vergolten hat.

Bernhardy ist im Irrtum mit der Behauptung, Euripides werfe auf den beliebten Nebenbuhler Sophokles keinen Seitenblick[1]); vielmehr ist auch auf ihn eine Anzahl Anspielungen gemünzt, die ihn persiflieren sollen. Wenn man sich mit O. Ribbeck[2]), freilich gegen Wilamowitz[3]), dafür entscheidet, dass Euripides' Elektra jünger ist als die des Sophokles, so richtet sich der Vorwurf leichtgläubigen Vertrauens auf eine blosse Haarlocke[4]) nicht nur gegen Aischylos' Choephoren[5]), sondern auch gegen Sophokles' Elektra[6]); ja es ist Euripides' Stück geradezu eine Parodie dieses sophokleischen[7]); und auch in Eur.' Antig. fr. 165 hat man längst eine polemische Beziehung auf Soph.' Antig. 563 f. erkannt[8]). Ernster Art und daher hier höchstens zu berühren ist Euripides' „aufrichtiges Selbstbekenntnis über sein Verhältnis zu Sophokles" in der Andromache[9]):

τεκτόνοιν ὕμνοιν ἐργάταιν δυοῖν
ἔριν Μοῦσαι φιλοῦσι κραίνειν.

Fürwahr, Euripides konnte ein Lied singen von dem Wettstreit mit dem glücklicheren siegreichen Nebenbuhler; er hatte es an sich erfahren müssen, dass das Bessere des Guten Feind ist, dass er selbst also einem Sophokles nicht ebenbürtig war.

Die Besprechung seiner Polemik gegen die Komiker ist einem späteren Teile vorbehalten. Wohl aber ist hier ein Wort über Euripides' Selbstkritik am Platze. Praktisch hat er diese Tugend zu wenig geübt. Wie man ihn bewundern muss wegen der Geduld und Konsequenz, mit der er trotz des Spottes der Komiker Jahrzehnte lang sein Ziel verfolgte[10]), so verdient er auch Tadel, weil er aus diesem Spotte zu wenig gelernt und viele leicht vermeidbare und verbesserliche Wunderlichkeiten bis zuletzt beibehalten hat. Mag daher auch nach dem Urteil seiner Lobredner seine Dichtung wie aus einem Gusse erscheinen und ein einheitliches Gepräge tragen, sie leidet — bei aller Vielseitigkeit — doch an einer schablonenhaften Stereotypie, die unserem nächsten Kapitel (Euripides' unfreiwillige Komik) reichlichen Stoff liefern wird. Indes ist er eine viel zu subjektive Natur, als dass er nicht mit der eigenen Poesie und Person sich grübelnd und urteilend beschäftigt haben sollte, und so gibt er denn durch mancherlei Selbstironie wiederum Anlass zur Belustigung. Sagt doch auch Plutarch von Euripides: *φορτικωτάτῃ κέχρηται μεγαλαυχίᾳ συγκαταπλέκων τοῖς τραγῳδουμένοις πάθεσι καὶ πράγμασι μηδὲν προσήκοντα τὸν περὶ αὑτοῦ λόγον*[11]). Schon mussten wir O. Ribbecks ansprechende Vermutung anführen, Euripides habe im Orestes mit der Charakteristik des von der Oeffentlichkeit abgewandten, aber doch im Wortgefechte geübten Biedermannes sich selbst gemeint[12]). Der Abschnitt ist, wie die benachbarten, von einem gewissen gutmütigen Humor, einer milden Selbstironie gewürzt. Andere Fälle von Selbstkritik zählt Nestle auf, wo „sich der Dichter entschuldigt, wenn er seine Personen Gedanken aussprechen lässt, die ihrer Rolle nicht angemessen sind"[13]): so namentlich, wenn Frauen oder Sklaven über ihren Bildungsstand hinaus sich in philosophischen oder sonstigen persönlichen Erörterungen ergehen[14]), wie denn der Frauenchor der Danae in einer Art Parabase, die schon Pollux an die Komödie erinnert hat, des Dichters eigene Ansichten erörterte[15]). Auch bei der Trivialisierung einzelner Heroen scheint unserem Dichter das ästhetische Gewissen zu schlagen; besonders der Aufzug des schiffbrüchigen Menelaos und der verbauerten Elektra ist ihm offenbar selbst nicht geheuer[16]). Bei aller bereits geschilderten Vorliebe für die phantastische Welt des Wunders ist doch ferner Euripides auch wieder Rationalist und desavouiert durch Bekämpfung des eigenen Wunderberichts bisweilen sich selbst[17]); man gewinnt den Eindruck, als schaue der Schalk mit bittersüsser Miene aus der eigenen Dichtung hervor, sodass dann, wie zu Ciceros Zeit zwei Augurn, so hier Dichter und Publikum einander anlächeln. Diese Zerstörung der soeben erst geschaffenen Illusion ist sehr bezeichnend für Euripides und einer der wunderlichsten Auswüchse seiner Komik. Schliesslich ist es auch ein Zeichen von Selbsterkenntnis, die wenigstens einer komischen Wirkung nicht auswich, wenn in den bei ihm

---

[1]) a. a. O. II 2[3] S. 394. — [2]) Leipz. Stud. 8, 382 f. — [3]) Hermes 18, 214 f. — [4]) Eur.' El. 530; vgl. Christ, Gr. L. G. S. 243 f.[3] — [5]) v. 160 f.; 218 f.; s. o. — [6]) v. 900 f. — [7]) H. Steiger, Philologus 1897, S. 561 f.; Nestle S. 39; 420_{28}. — [8]) Nestle a. a. O. — [9]) v. 476 f. — [10]) Vgl. W. Ribbeck, Anhang zur Ausg. v. Ar.' Ach. S. 277. — [11]) Vom Selbstlob, Kap. 1. — [12]) Or. 917 f.; s. o. S. 4_4; 17_6; 25. — [13]) S. 37 f. — [14]) Med. 1081 f.; Melan. fr. 484; Hel. 513 f. — [15]) Nauck[2], fr. trag. Gr. p. 453; Nestle S. 38. — [16]) Hel. 554; 1079 f.; 1204; El. 186 f.; 304 f. — [17]) Nestle S. 96 f.; s. o. S. 20 f.

so häufigen Redewettkämpfen[1]) Personen einander nicht selten Phrasenschwulst und hochtrabende Wendungen vorwerfen. Euripides versprach sich offenbar von dergleichen einen Lacherfolg, während er sich doch zugleich den Vorwurf der Geschwätzigkeit zuzog[2]).

In den Phoinissen, an deren Betrachtung vorstehende Erörterungen aus äusseren Gründen sich anschlossen, wirft noch eine andere Stelle auf Euripides' Realismus ein merkwürdiges Licht. Sie handelt vom Gelde. Wir meinen nicht die Verse, welche die Allgewalt des Geldes schildern[3]). Das ist leider echt poetisch. Denn „nach Golde drängt, am Golde hängt doch alles". Wohl aber muss es uns sehr wundernehmen, wenn Kreon für seinen Sohn Menoikeus einen Fluchtplan entwirft, ihn dem Schutze Gottes empfiehlt[4]), aber ihn alsbald mit den nötigen Mitteln ausstaffiert[5]). Der Gott Mammon scheint also doch der wichtigste Reisebegleiter zu sein! Und solches steht nicht ganz vereinzelt da. „Euripides' Medeia ist insofern nach dem Leben geschildert, als sie vor ihrer Abfahrt gehörig mit Reisegeld versehen wird"[6]). Wie man weiss, ist dieses eifersüchtige Weib das Vorbild für Vergils Dido. Aber auch darin ist der römische Dichter dem griechischen gefolgt, dass er der Phönicierin zu ihrer Flucht die nötigen Geldmittel beschafft[7]). Wie der kleine Apollon als künftiger Orakelgott wegen seiner Gewinnsucht als Zielscheibe eines immer noch harmlosen Witzes dient, haben wir bereits gesehen[8]). Der attischen Komödie war es gewiss hochwillkommen, das Geld bereits mit dem Bürgerrecht im Reiche der Poesie ausgestattet zu finden. Daher sind dann bei Plautus lucrum, fenus, pecunia, marsupium ziemlich häufige Wörter. Nur befinden wir uns dort auf dem Boden des alltäglichen Lebens und nicht in der Heroenzeit[9]). Sicher ist der „Kostenpunkt" gründlich prosaisch. Und wenn in Goethes Faust die Erfindung des Papiergeldes ein Hauptereignis bildet, so beweist auch dies nur, dass der Tragödie zweiter Teil hinter dem ersten an poetischem Werte erheblich zurücksteht.

Die **Bakchen** sind das letzte Stück, das uns Aufschlüsse über Euripides' Komik gewährt. Ueberaus erfreulich ist es dabei, dass sie hier zwar auch nur einem Nebenzwecke dient, nämlich nach unseres Dichters beliebter Art dem Ueberschwang des Pathos abhelfen soll, aber doch mit einer wirklich grossartigen Handlung aufs innigste verflochten ist. Da sind zuerst die beiden schon geschilderten Greise Kadmos und Teiresias, die jugendlich verjüngt, unter dem Gelächter des Pentheus und — der Zuschauer, zur Teilnahme an der Dionysosfeier ausziehen[10]). Dieser komische Eindruck wird noch weit überboten durch die heitere Szene, in welcher der jugendliche Gott in Fesseln und unerkannt vor Pentheus geschleppt wird und seinen verblendeten Verächter mit überlegenem Hohne zum besten hat[11]). Auch wie der gefangene Gott dann sein Gewahrsam durch Erdbeben und Flammen in Trümmer schlägt und seinem Peiniger Pentheus ein Trugbild vorzaubert, gegen das dieser in schnaubender Wut mit dem Schwerte angeht, ist mit phantastischem Uebermut ausgedacht und mit anschaulicher Keckheit geschildert[12]).

Vollends ausser sich gerät die trunkene Einbildungskraft des Königs, als ihm ein Bote die bakchantischen Orgien auf dem Kithairon in brennenden Farben ausmalt[13]). Alle Mahnungen, dem wüsten Getümmel fernzubleiben und die Festfeier nicht zu stören, überhört Pentheus; er muss hinaus ins Gebirge, um den verhassten neuen Kult auszurotten[14]). Da setzt des Gottes Rache ein: er will ihm Gelegenheit verschaffen, die Mänaden zu schauen, und bestimmt ihn, zur Vermeidung jeglicher Gefahr, sich in Weiberkleidung zu verhüllen[15]). So wiederholt sich hier das komische Motiv der Vermummung, das der Dichter schon in der Alkestis angewendet hat[16]); während es aber dort einem heiteren Endzweck dient und nur die bevorstehende Wiedererkennung der beiden liebenden Ehegatten spannend verzögert, lässt es hier eine ernste Gefahr ahnen und umgibt gleichsam Pentheus' Untergang statt mit einem Trauerkleid vielmehr mit einem heiteren Flitterstaat; so gewinnt die Szene, wo das einem schrecklichen Tode bestimmte Opfer in üppiger Weibertracht und gleichwohl im Gefühl seiner Mannheit einherschreitet[17]), den Charakter einer weit ausgeführten tragischen

---

[1]) Ihre Besprechung gehört ins nächste Kapitel; vgl. Nestle S. 35 f.; 284 f. — [2]) Ar.' Frösche 89 f.; 954; 1069. — [3]) v. 439 f. — [4]) v. 982 f. — [5]) v. 984 f.: *Μεν. χρημάτων δὲ τίς πόρος; Κρ. ἐγὼ πορεύσω χρυσόν. Μεν. εὖ λέγεις, πάτερ.* — [6]) Mommsen, Röm. Gesch. I[6] S. 908 f.; vgl. Med. 460 f.; 610 f. — [7]) Verg. Aen. 1, 358 f. — [8]) s. o. S. 19. — [9]) Selbst im Kyklops (v. 138 f.; 161) ziehen Odysseus und der Seilen beide den Tauschhandel der prosaischen Bezahlung mit Geld vor. — [10]) s. o. S. 30. — [11]) v. 460 f. — [12]) v. 576 f.; 622 f.; 630 f. — [13]) v. 664 f. — [14]) v 788 f.; 814 f. — [15]) v. 821 f. — [16]) s. o. S. 13. — [17]) v. 912 f.; 935 f.; 962; 980 f.

Ironie. Und hierzu gesellt sich noch etwas sehr Wichtiges. „Quem deus perdere vult, occaecat.“ Wie Herakles in dem nach ihm benannten Drama, so wird hier Pentheus von der Gottheit mit *Wahnsinn* heimgesucht[1]), der dort wie hier mit einer Sachkenntnis, „mit einer Wahrheit dargestellt ist, dass Euripides auch darin den Vergleich mit Shakespeare nicht zu scheuen braucht“[2]). Schon Aischylos und Sophokles haben Geisteskranke den Zuschauern vergegenwärtigt; während aber der Verfolgungswahn der Io im Prometheus und des Orestes in den Eumeniden, die Tobsucht des Aias sowie des Herakles in den Trachinierinnen „typisch stilisiert“[3]), also mehr allgemein gehalten und mystisch eingekleidet sind, wendet Euripides geradezu die Fachkenntnisse eines Arztes oder Naturforschers an, um Geisteskrankheiten recht deutlich zu veranschaulichen[4]). Gewiss ist dieser Realismus auch bei der Schilderung des sinnbetörten Muttermörders in Euripides' Elektra, im Orestes und in der Taurischen Iphigenie sehr drastisch gehalten; aber die Komik dieser drei Dramen liegt, wie wir sahen, mehr in der Herabziehung der Heroen überhaupt als in der Darstellung des Wahnsinns insbesondere; ebensowenig ist eine erheiternde Wirkung nachweisbar oder auch nur wahrscheinlich bei dem umdüsterten Gemütszustand eines anderen Muttermörders, des Alkmeon[5]), oder bei den Gewissensqualen des Ixion[6]). Endlich werden auch bei der von Medeia verzauberten Glauke die Symptome des Wahnsinns ganz naturalistisch geschildert[7]), ohne dass hierin eine Absicht, den Hörer oder Leser zu belustigen, irgendwie zu erkennen wäre. Um so klarer tritt diese Tendenz im Rasenden Herakles[8]) und in den Bakchen hervor; namentlich hier gestaltet sich die ganze Szene unter dem Einfluss des wüsten Sinnentaumels, von dem Pentheus wie die Mänaden ergriffen sind, zu einem Vorgang grotesker Phantastik.

Nachdem nämlich der schadenfrohe Dionysos sein Opfer gleichsam für den Gang zur Richtstätte geschmückt hat, eine nachträgliche *Toilettenszene* auf der Bühne[9]), wie sie schon in Aristophanes' Thesmophoriazusen eine ähnliche Verkleidung einleitet[10]), führt er ihn hinaus nach dem Kithairon. Pentheus ist, wie gesagt, schon völlig sinnverwirrt: er glaubt zwei Sonnen zu bemerken, sieht Theben doppelt und auf dem Haupte seines Führers ein Hörnerpaar[11]). Bald meldet ein Bote, wie sich der Betörte geberdet hat und wie es ihm ergangen ist. Um dem orgiastischen Treiben der Bakchen zuzuschauen, besteigt er mit des Gottes Unterstützung den hohen Ast einer Tanne[12]). Kaum aber bemerken und erkennen auf diesem erhabenen Sitze die rasenden Weiber ihren Verfolger, da unternehmen sie unter Führung seiner eigenen Mutter Agaue mit allerhand Mordwaffen einen Anschlag auf ihn, dem der Bedauernswerte schliesslich zum Opfer fällt[13]). Dieses Ende des verblendeten Gottesverächters ist gewiss entsetzlich. Aber wenn etwas dazu beiträgt, es in etwas milderem Lichte erscheinen zu lassen, ja es überhaupt mit der hochpoetischen Szene in Einklang zu bringen, so ist es eben der *versöhnende Reiz der Komik.* Selbst in einer so krausen, ja grausigen Form verleugnet diese also ihre befriedigende Wirkung nicht. Nun hat ja leider Euripides oft invita Minerva den Boden der Komik betreten und sogar bisweilen ohne feinsinniges Verständnis in dieses Fach hineingepfuscht. Aber so wenig es auch Euripides sonst überall gelungen ist, mit Witz und heiterer Laune Ehre einzulegen oder auch nur Achtungserfolge zu erringen, gerade an dieser Stelle erscheint er nicht nur als ein grosser Dichter, sondern *vermöge einer wahrhaft bedeutenden humoristischen Gestaltungskraft auch als ein genialer Komiker.*

Selten, wie gesagt, hat Euripides dieses unleugbare Talent bewährt, selten hat er sich überhaupt die Mühe dazu genommen. So ist der Ertrag, der sich aus der Betrachtung seiner beabsichtigten Komik ergibt, ästhetisch bemessen, doch nur gering. Denn obschon die Trümmerhaftigkeit der Satyrpoesie unserem Urteil Vorsicht zur Pflicht macht, so hat uns doch die Gleichartigkeit der Stoffe, an der das euripideische Satyrdrama leidet, darüber belehrt, dass am Verfall dieser Dichtungsgattung gerade Euripides schuld ist. Und welch' seltsamer Widerspruch! Dem Satyrspiel hat unser Dichter, wenn nicht alles trügt, aus Mangel an Interesse das Dasein verkümmert, in die Tragödie dagegen, wo es kein Mensch verlangte und erwartete, mit seiner Komik triebkräftige Keime des Lebens gelegt; *als Begründer des bürgerlichen Lustspiels beansprucht Euripides für die*

---

[1]) v. 820 f.; vgl. 947 f. (bittere Ironie!). — [2]) Wilamowitz, Herakl. II^2 S. 205. — [3]) Ebenda S. 206. — [4]) Nestle S. 28 f.; 98 f.; 370 f.; 436_{32}. Vgl. auch A. Harries, Tragici Graeci qua arte usi sint in describenda insania, Diss. Kiel 1891. — [5]) Ebenda S. 104 f. — [6]) Welcker, Trag. II S. 749. — [7]) Nestle a. a. O. — [8]) s. o. S. 32. — [9]) v. 932 f. — [10]) Ar.' Thesm. 249.; vgl. Ekkles. 68 f. — [11]) v. 918 f.; vgl. Verg. Aen. 4, 468 f. — [12]) v. 1061 f. — [13]) v. 1070 f.; 1095 f.; 1125 f.; vgl. Decharme S. 374 f.

ganze spätere Entwickelung der Poesie mindestens die gleiche kulturgeschichtliche Bedeutung wie als Tragiker. Zwar kann uns über die zahlreichen Mängel, die wir an der beabsichtigten Komik mit Bedauern wahrnahmen, auch der Ausblick auf die unfreiwillige nicht hinwegtrösten; noch weniger ist eine Würdigung der passiven Komik, der Euripides schon bei Lebzeiten ausgesetzt war, geeignet, seinen Ruhm zu erhöhen. Doch wer wollte kleinlich rechten mit einem Manne, der fast ein halbes Jahrhundert lang die mühseligste Gedankenarbeit und beste Schaffenskraft seinem hohen Künstlerberuf gewidmet und, unbeirrt durch Widerspruch und Zurücksetzung, die einmal eingeschlagene Dichterlaufbahn weiterverfolgt hat? Niemand kennzeichnet treffender und herrlicher dieses edle Streben als er selbst, in Worten, die gerade auch für seine Komik charakteristisch sind[1]):

Es soll der Reiche von der Armut nicht,
Der Glückliche vom Unglück nicht den Blick
Abwenden, sondern weise sich die Mahnung
An alles Menschenschicksals Unbestand
Vor Augen halten, und solang die Sonne
Des Glücks ihm leuchtet, frisch und willig wirken.
Bald kommt der Schatten; launisch wendet sich
Das Glück von uns, und rasch erlischt im Herzen
Die Freudigkeit des Schaffens, ohne die
Kein Kranz errungen wird. Der Dichter selbst
Bedarf bei seinem Werk der Freudigkeit,
Und wenn sie fehlt, so ist's zuviel verlangt,
Dass trüber Sinn Begeisterung erwecke.

---

[1]) Hiketides 176 f., nach der Uebersetzung von U. v. Wilamowitz-Möllendorff.

Personennamen und Dramentitel.

Mittel und Träger der Komik.

Berichtigungen.

S. 3 Z. 3 v. u. statt S. 239 lies S. 245[9].

S. 14 Z. 10 v. u. statt Aufführung lies Ausführung.

S. 18 Z. 6 v. u. statt S. 102 lies S. 98.

S. 34 Z. 27 v. u. statt jugendlich lies körperlich.

